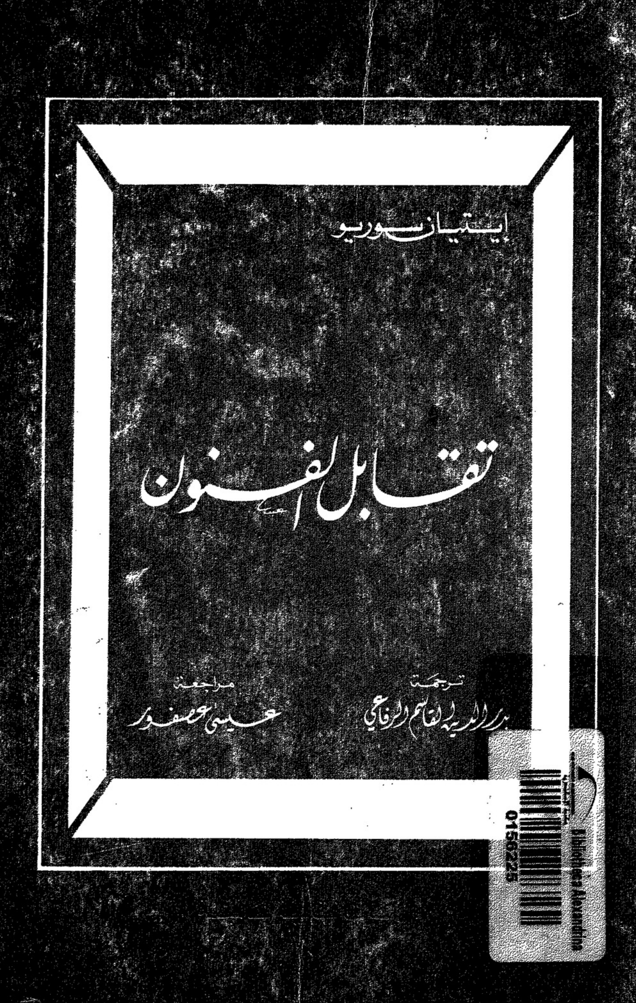

إيتيان سوريو
تقابل الفنون
ترجمة
بدر الدين القاسم الرفاعي
مراجعة
عيسى عصفور


الاشراف الفني : زهير الحمو

تقابل الفنون

دراسات نقدية عالمية

« ٢٠ »

إيتيان سوريو

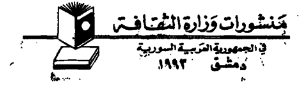


ترجمة

بدر الدين القاسم الرفاعي

مراجعة

عيسى عصفور



العنوان الأصلي للكتاب :

ÉTIENNE SOURIAU

Member de l'Institut

LA

CORRESPONDANCE

DES ARTS

Élements L'Esthétique

Comparée

تقابل الفنون = La Correspondance des arts/

ايتيان سوريو ؛ ترجمة بدر الدين القاسم الرفاعي ؛ ترجمة عيسى عصفور . ــ دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٣ . ــ ٣٧٥ ص ؛ ٢٤ سم . ــ سلسلة دراسات نقدية عالمية ؛ ٢٠) .

١ ــ ٧٠١ س و ر ت ٢ ــ العنوان ٣ ــ العنوان الموازي ــ

٤ ــ سوريو ٥ ــ الرفاعي ٦ ــ السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع ــ ١٩٩٣/٩/٩٢٩

سيرة المؤلف

ولد ايتين سوريو في ٢٦ ابريل ١٨٩٢ . كان والده بول سوريو من علماء الجمال النابهين ومن رواد النزعة « الوظيفية » (من مؤلفاته « الايحاء في الفن . . » الجمال العقلاني ») آخر منصب شغله : عميد كلية الاداب في مدينة نانسي .

تلقى ايتين سوريو علومه في ثانوية نانسي ودار المعلمين العليا (دورة ١٨١٢) . توقف عن الدراسة بعد اعلان التعبئة العامة (وحارب في الجبهة وسقط في الأسر) .

بعد تسريحه من الجيش عاود تحصيله في دار المعلمين العليا . نال المرتبة الاولى عند تخرجه من فرع الفلسفة (١٩٢٠) تولى التعليم في ثانـــوية سارغمين ثم ثانوية شارتر . حصل على شهادة دكتوراه في في الآداب عـــام ١٩٢٥ درس الفلسفة في كليـــة الاداب جامعة اكس — مـــارسيليا (١٩٢٦ — ١٩٢٩) وكليـــة الاداب جامعة ليون (١٩٢٩ — ١٩٤١) ثم استدعي الى الخدمة العسكرية من جديد . بعدئذ درّس الفلسفة العامة في السوربون (١٩٤١ — ١٩٤٤) ، ثم علم الجمال في الكلية ذاتها .

عمل مديرا للدراسات الفلسفية في كلية الاداب في باريس (١٩٥٣ — ١٩٦٢) وعضوا في مجلس ادارة المركز القومي للبحث العلمي (١٩٥٧ ١٩٦٢) .

احيل الى التقاعد منذ عام ١٩٦٢ وما زال مديرا لمعهد علم الجمال وعلوم الفن في جامعة باريس . تولى عدة مهام خارج فرنسا ولا سيما التعليم في جامعة البرازيل عاما واحدا (الاقليم الفدرالي ١٩٣٧)
انتخب عضوا في اكاديمية العلوم الاخلاقية والسياسية منذ عام ١٩٥٨ .

ترأس الجمعية الفرنسية لعلم الجمال ، واللجنة الدولية لدراسات علم الجمال ، وتولى ادارة مجلة « علم الجمال »،وضع عدة مؤلفات منها خاصة : «التجريد العاطفي» و « التفكير الحي والكمال الصوري » « مستقبل علم الجمال » « الابداع الفلسفي » « تضامن العلوم » « المواقف الدرامية المئتا الف » « ظل الله » « الحاسة الفنية عند الحيوان»بالاضافة الى العديد من المقالات في المجلات، الفرنسية والأجنبية .
يحمل وسام ضابط جوقة الشرف . وقائد منظمة السعف الأكاديمية، وقائد منظمة الفنون والاداب .

مقدّمة

يقول هوغو (نثرا) في احدى كلماته الجامعة التي لا تخفى عليه اسرارها : « الريح هي الرياح جميعاً » . ومن هنا يتبادر الى ذهنك فحوى الحديث الذي استهله بلفظة الريح . فيجعل الرياح تمثل بين يديك هادرة عاصفة على كافة انواعها : الميسترال الفرنسية والليبتشيو الايطالية والفون الألمانية فضلا عن السموم والزمهرير وريح الشمال والزوابع والاعاصير . . ولنقف عند هذا الحد . فقد اوردنا العبارة السابقة رغبة منا في محاكاتها القول : « الفن هو الفنون جميعا » . وتؤكد هذه العبارة وحدة الفن لان لفظة واحدة شاملة للجنس تشير اليه وتستطيع أن تثير في خاطرنا على نحو عشوائي ، فنون العمارة والتصوير والموسيقا والنحت والسينما والخزف الخ...وتدعونا الى التساؤل عما هو مشترك بين هذه الفعاليات المبدعة والمتباينة . فمنها ما ينحت اعماله في الرخام ومنها ما يسقط اضواء على الشاشة ومنها ما يجعل الهواء يهتز وهكذا دواليك . تلك هي المسألة التي تصدينا لها وها نحن نضعها بين يدي القارىء : ما هو العامل المشترك بين الكاتدرائية والسمفونية ، بين لوحة التصوير والقارورة الخزفية . بين الشريط السينمائي والقصيدة الشعرية ؟ وهذا موضوع في غاية المتعة والاثارة اذا نحن آلينا على أنفسنا الا تخدعنا الألفاظ فلا نرضى مثلاً : الا باوجه شبه بنيوية نستطيع رصدها في الواقع

الايجابي كما نستطيع ضبطها وتدوينها والتعبير عنها في لغة دقيقة محكمة . ولن يفيدنا البحث ما لم نعرض أو نمتنع امتناعا تاما عن الاستعانة بالاستعارات الغامضة والتشابيه المبهمة التي يعمد اليها بعضهم أحيانا حين ينقلون اعتباطاً اصطلاحات بعض الفنـــون الى بعضها الآخر . فيقولون مثلا في الحديث عن احدى لوحات التصوير أنها سمفونية زرقاء من المقام الكبير « ويتحدثون عن » الوان « الشاعر الساطعة أو الخافتة . ولعلك تدرك صعوبة البحث الدقيق الصارم في مجال يبدو لطيفاً كالهواء . لكنا مضطرون — كما ترى — الى استخدام الدقة ان اردنا للبحث ان يكون مفيداً مثمرا .

وربما بدا لنا ان نتجه في هذه الدراسة الى تلمس وجهة المثل الأعلى المشترك الذي تسمو اليه الفنون جميعاً أو استقراء الطبائع النفسية التي يتشارك فيها رجال الفن اجمعون . والحق ان مثل هذه الأبحاث أمر مفيد لاغنى عنه . فدراسة طبائع الفنانين قد تجذب اليها عالم النفس . وقد يميل المؤرخ أو عالم الاجتماع الى التنقيب في حقبة من الزمان أو في قطرٍ ما كإيطاليا في عصر النهضة أو فرنسا في عهد لويس الرابع عشر أو المانيا في الفترة الرومانسية المسماة « العاصفة أو الدفع » (قاصدا الى استنباط مثل أعلى طمحت اليه بآن واحد قصائد بترارك وقبة فلورنسا، أو ملاهي موليير ورسائل بوالو وموسيقا لولي ومن اليهم . ولن يكون هذ سوى بداية البحث . ولا بدّ لنا أيضاً من استقصاء المثل الأعلى الذي تاق اليه رسامو الكهوف قبل التاريخ والأغريق القدامى كما كان شأننا مع فناني النهضة الايطالية والكلاسيكيين الفرنسيين والرومانسيين الألمان . ولا أسهل علينا حينئذ من ان نجنح بالبحث الى نظرية كلية قائمة على

الحدس أو مستغلقة من الناحية الفلسفية كل الاستغلاق . ونحن لا نريد الانتقاص من الفلسفات الشاملة الكبرى ولا الغض من شأن النظريات الجمالية الواسعة المبنية على التاريخ والفلسفة كالتي جاء بها الفرنسي تين والالماني هيجل. لكننا لو ظفرنا — كما ترى — بمعارف منهجية متينة من الناحية العلمية ، استطعنا ان نمد الباحثين في هذا المضمار بادارة عملية راسخة ، ينتفعون بها في التنقيب الايجابي المفيد عن اوجه الشبه بين الأعمال الفنية على اختلافها واتخاذ موقف سائغ مقبول يعتمده الدارس في هذا المجال .

أما البحث في الطبائع المشتركة بين رجال الفن ، فمن الواضح انه لايجدينا نفعا مالم نعن بالفروق النوعية التي ينبغي اغفالها أو تجاوزها . ولئن كانت الموسيقا « فن التفكير بالأصوات » (حسب عبارة كومباريو السديدة) ، فشتان بين التفكير عن طريق الأصوات كما هي الحال عند بتهوفن ، وبين التفكير الذي كان يزاوله النحات بييربوجيه بوساطة الحجوم التي يفرضها على الرخام بضربات الأزميل والمطرقة بحيث كان الرخام يترنح ، على حد قوله ، مهما كانت القطعة ضخمة . وشأن أخر أيضاً تفكير أوجين دولاكروا الذي كان يمارسه بوساطة الألوان . فهل تستطيع الظفر بطائل ان أنت أهملت أو تجاهلت هذه الفروق ؟

ولا يصح لك القول — ازدراء واستخفافا — ان هذا كله من شأن التقنية الخالصة ولا شأن له بعلم الجمال . فذلك عين الباطل كما لو زعمت ان ليس بين النسر والحصان والأفعى سوى فارق تقني صرف يتصل بالحركة والانتقال ويحق للعالم الفسيولوجي اغفاله . فالبنية باسرها ، عند كل من هذه الكائنات ، منوطة بهذا الفارق وتابعة له وكذلك طابع

وجودها الأساسي . والأمر بالمثل عند الموسيقى الذي التزم عالم الأصوات التزاما عميقاً . سواء على صعيد الأداء العملي أم على صعيد الموهبة . تراه يعمل فكره في هذا العالم الذي وقف عليه حياته وانتج في رحابه وكان في نظره أهم مافي الوجود خلافاً للمصدر الذي التزم به عالم الألوان التزاما عميقاً فكرا وعملا وشعورا . فالرجلان يفترقان أولاً بفارق الالتزاميين ، ثم يشتد التباين بينهما لانهما يتكيفان مع عالمين لايختلفان فقط من الناحية الحسية بل من الناحية البنيوية أيضاً .

ونحن وان كنا لا نسلم بلا روية ، بصحة تلك النظرية الشائعة جداً في أيامنا ومفادها ان الفن لغة بحد ذاتها ، لكنا نلمح مع ذلك شبهاً بين تنوع الالتزامات الفنية التي تحدثنا عنها ، وبين تنوع اللغات ، بعنى الفقهي لهـــذه اللفظة . وعنـــدما قلنا ان الباحث في علم الجمال يلتمس أوجه الشبه والخلاف بين تمثال وكاتدرائية أو بين سمفونية واناء ، فقد كان ذلك من قبيل الأحساس البسيط الذي يدعونا الى الأقرار بوجود شبه بين الأفصاح عن فكرة فنية بوساطة التصوير أو الموسيقا أو النحت ، وبين التعبير عن فكرة أدبية أو شعرية مثلا في اللغات الفرنسية أو الانكليزية أو الألمانية . فكل لغة متميزة بمواطن قوتها وضعفها وتتصدى لموضوعاتها على نهجها الخاص . بمثل ما كان لهذا الموضوع : « معركة مارينيان الذي عالجه كليمان جانكان بالموسيقا ، وبيير بونتان بالنحت وفراغوتاد الابن بالتصوير وميشيله بالادب . وواضح ان لكل لون من الوان المعالجة هذه مستلزماته سواء من الناحية التقنية أم من ناحية نمط التفكير الذي يفرض نفسه على فنانين يسلكون مسالك متباينة . هذا ما عنيناه بقولنا : « ان علم الجمال المقارن هو الذي يسعى الى رصد اوجه الشبه

والخلاف بين طرق المعالجة على انواعها رصدا واقعيا وايضاحها وضبطها ضبطا محكما » . والثابت ان التشابه الذي افترضناه بين علم الجمال المقارن وبين الأدب المقارن يقف عند هذا الحد . فللأدب المقارن مناهجه وعلى علم الجمال المقارن ان يضع مناهجه أيضاً. ومن أجـل اداء هذه المهمة توفرت جهودنا في هذا الكتاب . والعثرات التي تعترض سبيلنا غير قليلة . نذكرها على عجل حتى اذا تبينهاالقارىء كان بطبيعة الحال أكثر تسامحا حيال اغلاطنا أو مواطن الضعف في كتابنا . ولا يقف الأمر عند الصعوبات الكامنة في صميم عملنا فحسب ، بل يجاوزها الى عثرات تعترض مسيرتنا لاسباب مبدئية . والد خصومنا في هذه المهمة هو كما اسلفنا الميل الى التشبيه أو المجاز الغامض المبهم . فالكثرة الغالبة من القراء الذين يطيب لهم الحديث عن الفن ، لا يحرصون مطلقاً على ان نوفر لهم بحثا جادا دقيقا من الناحية المنهجية . بل يجدون متعة أوفر فيما يشبه التلاعب بالألفاظ والاصطلاحات المصطبغة في ظاهرها بصبغة العلم والمعرفة . ولا يعنيهم قط أن نكلف على اثبات مفاهيم دقيقة والتعبير عنها بلغة محكمة ومتقنة . ولا يسعنا في هذا المجال ان نخفي على القارىء والطالب الناشىء والناقد أيضاً (وسوف ترى السبب بعد حين) ان لا مندوحة لنا ، اذا اردنا المضي في هذا الاستقصاء ، من بذل الجهد للتقيد بدقة المفاهيم والاصطلاحات واستنكار ما يتحدث به بعضهم عن « سلم الألوان لدى تيسيانو أو فيرونيز في سياق كلامهم عن التصوير ، ان لم يكن ثمة أثر يذكر للبنية المدرجية في الألوان التي تميز بها كل من هذين الفنانين ، أو لم توجد في هذه الألوان المستخدمة علاقة مماثلة لها نعهده في نغمات السلم الموسيقي . وليس القصد من قولنا العزوف عن كل مقارنة من هذا القبيل . انما قصدنا ، اذا اردنا الخوض

فيها ، ان نتلمس السبل التي ترشدنا الى استكشاف بنيات متشابهة حق التشابه بين المجالين اللذين نقرب بينهما . ولا شيء ينبئنا مسبقا أننا سوف نوفق لما نريد .

وهناك مسألة ثانية اشد خطرا من الاولى . لاننا نلقاها عند اناس من خيرة المفكرين واوسعهم شهرة . وهي ان نرتضي منذ البداية بلون من الوان التحويل المسبق الى الوحدة فنعطي الغابة لاحد الفنون . ومن شأن الادب عامة ، والشعر خاصة ، ان يقوم بهذا الدور الموحد دون مسوّغ عند نفر من الباحثين الذين لم يتقنوا الا هذا الفن أو كانوا قد آثروه في محبتهم ولعلهم مارسوه أحيانا دون سواه . فقد لمح كثير من النقاد هذا الأمر عند بنديتو كروتشيه الذي كان يعمم في معظم الأحيان على سائر الفنون تعميما لامسوّغ له احكاما استنبطها بصورة واضحة من النظر في الشعر فقط . يصح هذا القول أيضاً على ابحاث باشلار العميقة الممتعة . وكان من نفاذ البصيرة بحيث استدرك الأمر جليا وتحمل تبعيته . فكان يقرر ان لا لزوم الى مزاولة الفنون بغية الاحاطة بها . وبوسعه ان « يملك ناصيتها من طريق الخيال الأدبي » (انظر كتابه « الأرض واحلام الارادة ») وان الشعر قادر على احتوائها جميعاً فلا يضيره ان يعجز عن تحقيق تمثال من الرخام أو البرونز ، وحسبه لا بتداعه ان « يكتب التمثال كتابة » .

ومهما عزت علي ذكرى رجل كان صديقا لي وكان من صفوة المفكرين ، فلا بد لي من الأعتراض . وعندما اراد باشلار ان يبحث في المادة بحثا جماليا (لان الدارسين قد اهملوها على حد زعمه زمنا طويلا) كان من شان مغالطته الغريبة ان جعلته يدرس العناصر الطبيعية درسا شعريا .

فلم يكن يعنيه من أمر المادة الا ما يتخيلة هو أو الشاعر لا كما يسيطر عليها النحات أو المعمار أو الموسيقي في المقارعة والنزال الصريح .
ولا يمكن للباحث في علم الجمال المقارن ان يغفل أن المثّال لا يستطيع ان يسبغ على جسم المرأة الصورة نفسها اذا اراد ان ينحتها في الرخام أو البرونز ، وما ينبغي له ذلك من الناحية الفنية . وموضوع القصر المسحور يختلف كل الاختلاف اذا تخيله الاريوست شعرا ، أو صوره غوستاف دوريه بالريشة أو الألوان المائية حتى يتولى بيزان حفره بالمعدن ، أو آمر بانشائه الشاه جيهان ليعلو صرحه ماديا بالقرب من عاصمة ملكه اكرا أحياء لذكرى زوجه الراحلة . فالشاعر أو النقاش لا يعنيان بتقدير مقاومة المواد أو فرجة القناطر . وقد يكون من المفيد اجراء دراسة وافية للابنية الخيالية كالقصور التي يصورها الفنانون والكاتدرائيات التي يصفها الشعراء . وسوف يتبين للباحث ان هذه الابنية ، وان تقيدت ببعض الضوابط الأدبية المتصلة بالانسجام والتوازن المحتمل ، قد خلت من جميع قوى المقاومة والاندفاع واسرفت في وصف الاعماق الداخلية مفسحة المجال أو مستثيرة ذكريات عديدة تتصل بابعاد الجسم البشري ونسبة الهندسية وبنياته .
وسوف يتأكد الباحث على وجه الخصوص ان المهندس المعمار لايستطيع استلهامها والا تورط في عثرات لا قبل له بها اثناء التنفيذ .

فالفنان ، أيا كان مجاله الفني ، ملزم بايجاد تسوية عملية تكون حلا وسطا بين رغبته وطاقاته فهو يكره المادة على الافصاح عن احلامه ، شريطة ان يجعل احلامه ، قبل كل شيء ، مقترنه بالمادة وملتحمة بها .

نحن اذن لا نسلم بوجود تجاوب بين الفنون على اساس قابليتها المشتركة لان يعبر عنها في مضمار الشعر الذي يغدو آنئذ اللغة الفنية الشاملة ، بل من الحق علينا أن نعالج كل فن في لغته الخاصة وأن نضع برفق وأناة معجما يعين على الترجمة بين مختلف هذه اللغات وان نذكر في بعض حواشيه عبارة « غير قابل للترجمة » حيثما نتأكد من ان العمل الفني يتلاشى في لبه وصميمه اذا نقل الى فن آخر . ونرجو القارىء والحالة هذه ان يتحلى معنا بالصبر حتى يصحبنا في وضع ذلك المعجم خطوة خطوة .

لنا في الختام كلمة اخيرة نسوقها حول المبدء الذي اخذنا به الطبعة الجديدة لكتابنا : لقد اعدنا نشر الطبعة الاولى بحذافيرها (الصادرة عام ١٩٤٧) وقصرنا أنفسنا على تنقيح اغلاط مطبعية وهنات شكلية يسيرة . وأوضحنا مثلا بعض الامور الغامضة في الطبعة الاولى دون ان نغير شيئاً من اساس فكرتنا . والذي لاريب فيه انا تمنينا على النقد ان يطلعنا على الاخطاء التي ارتكبناها ولا شك . ولو انه فعل لكنا اسعد الناس في اصلاحها . لكنا مضطرون الى القول (بمزيد من الاسف) ورغم ما وجه الى كتابنا من انتقاد ، ان اخطر الاعتراضات التي واجهتنا قامت دليلا ناصعا على ان النقاد لم يقرؤوا كتابنا بقليل من الامعان ولعلهم لم يطالعوه قط . وليحكم القارىء بيننا .

منذ عهد قريب ، صرح أحد المؤلفين بوقار بالغ (فقد اراد لكتابه ان يكون جادا رصينا) انه لا ينبغي لنا بحال من الأحوال ، لكي ننشيء علما جماليا مقارنا على نحو نافع مفيد ، « ان نأخذ برأي ايتين سوريو القائل بامكان نقل الاشكال والبنيات على علاتها من فن الى آخر . »

ان لنا ملء الحق في الرد عليه قائلين : مثل هذه العبارة لا تصدر الا عن رجل لم يقرأ كتابنا . انه يعيد إلينا – على وجه الضبط – رايا وضعنا الكتاب كله من أجل استنكاره. والقارىء الذي فرغ من مطالعة صفحات المقدمة هذه قد ادرك الأمر ادراكا بينا ، ولسوف يزداد يقينا اذا ما قرأ الكتاب ولا سيما فصله الثالث والثلاثين (الذي عالج موسيقا الألوان) فقد اثبتنا ان النقل المسبق لبنية أحد الفنون الى معطيات فن آخر ، ضرب من الاحالة والاجحاف . فعالم الأصوات الموسيقية متميز ببنية تختلف اختلافا جوهريا عن بنية عالم الألوان . وردنا الوحيد على ذلك النقد هو رجاؤنا . . القارىء الا يحكم علينا قبل مطالعة الكتاب .

وهناك اعتراض آخر جاءنا من ناقد فني كان عادة أكثر توفيقا من احكامه . قال ان من حقه الابتسام من التمييز الذي أخذنا به بين شكل الارابسك والشكل التشخيصي وتساءل كيف السبيل حينئذ الى تذوق رسوم دي فنشي بالريشة ورسوم هوكوزامي بالمرقاش وتقييمها ، وهي على حد قوله من نوع الارابسك بالمعنى الصحيح ؟ هنا أيضاً لنا ملء الحق في الرد على الناقد قائلين : لقد اكتفى بتصفح الكتاب لان احدى أفكارنا الرئيسية فيه تؤكد على اعتبار كل صورة تشخيصية ضربا من الارابسك بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، وان ما اطلعنا عليه لفظ الدرجة الثانية (أي الشكل التصويري) ينبغي اعتباره أيضاً من درجته الاولى . وكنا أوضحنا هذا الأمر استنادا الى المثال نفسه الذي عارضنا به الناقد – أو كما خيل اليه .

والاعتراض الثالث – وهو أشد عنفا – قد تسبب لنا بموجة عارمة من الحملات. ففي الفصل الثامن والعشرين (وعنوانه موسيقا الشعر)

رأينا ان نتناول موضوع تقطيع الشعر الفرنسي وخرجنا على مبدأ من تلك المبادىء التي هي موضع اجلال في مدرسة موريس غرامون الصوتية . بعد هذا التهور الشديد انبرى لنا اتباعه وأصلونا نارا حامية . وكنا نتوقع ذلك، لكنا رجوناهم ان يمعنوا النظر فيما تقدمنا به من ادلة وبراهين . بيد ان خصومنا لم يحفلوا بها وقصروا انفسهم على القول بلهجة قاطعة وبغير حق ، « ان اجهزة التسجيل الصوتي تخطّئنا » . وتلك وسيلة ناجعة تبلغ ما تريد من التأثير في عقول بعض الناس ممن يكرهون على تصديق أقوالهم . ويؤسفنا ان نرى أحد اساطين علم الجمال في ايامنا يضع في حاشية كتاب له اصدره حديثا ، ان اجهزة التسجيل، فيما يظن ، تخالفنا . وفيم الخلاف ؟ الحق انه لن يجد لهذا السؤال ردا . كما لن يجده الذين أخذ عنهم ذلك الادعاء .

فالتسجيلات الصوتية لا تستطيع ان تخطئنا لاننا صدرنا عنها بمثل ما صدر عنها خصومنا . والأمر الذي اعترضنا عليه هو التفسير الذي جاؤوا به واضافوه الى التسجيل ويقوم هذا التفسير على اعتبار البيت التالي :

Oui, je viens dans son temple adorer l'éternel

(نعم جئت أعبد المولى تعالى في معبده)

قابلا للتقطيع في عدد من المواضع اشاروا اليها بحواجز رأسية كما يلي :

Oui / je viens / dans son temple / adorer / l'Eternel /

ومن حقهم ان يفعلوا ذلك لكنهم اضافوا قولهم : ان هذه المقاطع حواجز وزنية وان الاوزان التي فصلوها على هذا النحو تشير الى الايقاع على

غرار الحواجز الوزنية في الموسيقا،واعتراضنا موجه الى تلك الاضافة بالذات. فالخطوط الرأسية التي تشير الى المقاطع لاعلاقة لها مطلقاً بالحواجز الوزنية التي نوجدها في الموسيقا وهي لا تشير ابداً الى المقاطع . ومن جراء هذه العلامات الاصطلاحية اقاموا تعارضا مصطنعا بين الايقاع الشعري والايقاع الموسيقي ، ولا ريب ان اجهزة التسجيل الصوتي تشير الى الفواصل حيث وضعوا حواجزهم الرمزية . لكني اقول لهم : اذا اردتم بالحواجز الوزنية المعنى الذي قصد اليه الموسيقيون ، كان عليكم الا تضعوها كما فعلتم،أي في نهاية المقاطع .

فما بالكم تعترضون علي قائلين : ان اجهزة التسجيل تخالفني بحجة ان الفواصل موجودة حيث اقمتم حواجزكم الوزنية المزعومة ولا توجد حيث اقيمها ؟ هذا أمر لاخلاف فيه . لقد قلت ان الحواجز الوزنية بالمعنى الموجود في الموسيقا لاتدل على المقاطع ولا تطابقها . فانتم ، والحق يقال ، ترتكبون مغالطة تسمى « مغالطة السبانخ » . والمعلوم انها تقوم على طرح فرضية ثم التغاضي عنها في سياق المحاكمة . ونصها كما يلي : « اني اكره السبانخ ولا اطيقها . وهذا من حسن حظي فلو اني احببتها لاكلت منها كثيرا وغدوت اتعس الخلق لاني لا اطيقها». وعلى هذا المنوال يقول خصومي : « أرايت السيد سوريو كيف ينكر على الحواجز الوزنية معنى الفصل والانقطاع (خلافا لما قصدنا نحن اليه) فهو على خطأ مبين . ولتكن اجهزة التسجيل حكما بيننا . فهي تدل على عدم وجود الانقطاع حيثما يقيم حاجزا وزنيا ، وعلى وجوده حيث تقيم . فهي اذن لا تقره على رأيه » . وفي هذا مافيه من التحامل والتجني . ان لم يوجد انقطاع حيث اثبت حواجزي الوزنية فلأني لا اعتبرها

علامات فاصلة ، بل على العكس . وان كان ثمة انقطاع حيث تثبتون حواجز كم فلأنكم تعتبرونها علامات فاصلة . وهنا ارفع عقيرتي بالاحتجاج قائلا : لا يصح لكم ان تسموها حواجز وزنية أو لا مفر لكم على أقل تقدير . من التنويه بانكم تريدون بها معنى يختلف عما يريده الموسيقيون والتعارض الظاهر الذي ينشأ اثئذ بين الايقاع الموسيقي والايقاع الشعري لا يرجع الى حقيقة واقعة بل الى الاصطلاح الذي عمدتم اليه .

ولنعرض الى القضية في صورة اخرى : لم يقف أحد من اجهزة التسجيل موقف الشك والاحتياط . فهي تتضمن الواقعة الايقاعية التي ينبغي لنا ان نصوغها في علامات مكتوبة تبرز الايقاع . وهنا أقول لكم : اذا اردتم الاشارة الى الايقاع الشعري بمصطلحات رمزية تختلف كل الاختلاف عن العلامات التي يستخدمها الموسيقيون اشارة الى الايقاع الموسيقي ، انتهيتم على هذا النحو الى نتائج متباينة كل التباين في المجالين المذكورين . والأمر الذي اود ان انبهكم اليه هو ان الفرق حينئذ لا يكون في الحادثة نفسها بل في كيفية الاشارة اليها . وأنا اقترح عليكم اجراء التجربة التالية : اشيروا الى الايقاع الشعري (كما تضمنته أجهزة التسجيل الصوتي) بالعلامات نفسها التي تستخدمها الموسيقا للدلالة على ايقاع النغم . ثم لنحكم فيما نفضي اليه من نتائج . وليس هذا الا استمرارا في تطبيق الطريقة ذاتها التي تقوم على التماس العلامات الاساسية الموضحة للبنية المتماثلة في المجالين اللذين نقارب بينهما . وما قول خصومنا ؟ لقد قنعوا بالاعراض عن اجراء التجربة وتشبثوا بالعلامات التي درجوا عليها ، ولم يكلفوا انفسهم عناء النظر فيما اقترحت من

اسباب وعلل . وقولهم ان اسلوبي لايجد ما يؤيده في أجهزةالتسجيل، مجرد ضلال وبهتان . فالطائفتان من الرموز تسايران أجهزة التسجيل سواء بسواء،لكن اصطلاحات خصومنا تقف عاجزة عن بيان ذلك التجاوب البنيوي الذي تجلوه طريقتي . والقارىء خير حكم بيننا . غاية ما نتمنى عليه ان يفرق بين الحقيقة الواقعة والعلامة الاصطلاحية التي ترمز اليها والا يحمل على الوقائع امورا تتصل بالاصطلاحات الموضوعة للدلالة عليها . وواضح ان لنا ملء الحرية في تبني ما نشاء من اصطلاحات شريطة ان نتخير منها ما يقرب الواقع الى الاذهان لا ان نزيده غموضا أو نمزجه بما تسفر عنه الاصطلاحات من عواقب .

ونريد من القارىء ان يتفهم الغاية التي قصدنا اليها من وضع الكتاب وهي : ان نظفر بتحليل بنيوي للاعمال الفنية على اختلاف انواعها ، وأن يعيننا هذا التحليل على ادراك اوجه الخلاف الايجابية والنوعية الكامنة في بنية كل فن ، وأيضاً ، على ادراك أوجه الشبه بينها ، ما خفي منها وما ظهر . فنقوم بضبطها جميعاً ضبطا عقلانيا واضحا وتفسيرها اذا اقتضى الأمر .

وعندما اردنا النهوض بهذا العمل ، كان علينا ان نأخذ للأمر عدته وان نستحدث دائماً المناهج الملائمة لذلك التحليل البنيوي . وكثيرا ما ضل سعينا ، أو بالاحرى،لم نظفر بما قصدنا اليه من اغراض ، مما اضطرنا في معظم الاحيان الى العدول عن المناهج المطروقة ووضعها في موضع التنفيذ ، ولا سيما تلك التي تزعم انها تجريبية وما هي بالتجريبية الا في ظاهرها ، أو كانت على كل حال غير ملائمة لما سعينا اليه من اهداف . ونخص بالذكر في هذا المقام ، بعض الرموز الرياضية

التي اهملت في معظم الاحيان بالاشارة الى الحقيقة الواقعة المشتملة على تلك العلاقات الكمية (وترى مصداقا لقولنا في الفصل الحادي والثلاثين بصدد الحادثة الموسيقية) .

وأنا اسأل القارىء ان يتذكر دائماً بان هذا الكتاب ضنفه رجل فيلسوف طويل الباع في نقد الاساليب والمناهج التي يستعين بها . فاذا ضاق صدره بما انتهجنا من اسلوب لاعهد له به من قبل ، فليعتبر - انصافا لنا - اننا سلكنا هذا السبيل أو ذاك عن علم ودراية ، تلبية للغاية المنشودة ، ولم نسلكه جهلا أو زراية باساليب أخرى تسعى الى أهداف مغايرة ولا تصح لبحثنا الراهن .

بذلك نحظى بتسامح القارىء الذي نرجو له كل لذة في اصطحابنا خطوة خطوة عبر ابحاث ودراسات بدت لنا ، من وجهة نظرنا ، في غاية الاثارة .

باريز و اركي ديسمبر ١٩٦٧

الباب الأوّل

آراء تمهيدية

الفصل الأول

موضوع البحث

بين تمثال ولوحة ، وبين قصيدة وقارورة ، وبين كاتدرائية وسمفونية ، إلى أي حد تبلغ أوجه الشبه وقوى التجاذب والقوانين المشتركة ؟ وما هي أيضاً أوجه الخلاف التي نستطيع اعتبارها نوعية أو أساسية ؟ ذلك هو موضوع بحثنا .

الفصل الثاني

أبعاد المسألة وصعوباتها

وواضح أن تمتد وشائج من القربى بين سائر الفنون . فالمصور والنحات والموسيقي سدنة في معبد واحد . وهم إن لم يعبدوا إلهاً واحداً، فانما يعبدون آلهة من سلالة واحدة . وربات الإلهام أخوات شقيقات . والفنانون زملاء في المهنة نفسها سواء منهم من استخدم الازميل أو القلم أو اصطنع المرقاش أو قوس الكمان . والعبقرية هي هي في شتى أنواع الفنون . تلك أمور يسهل التفصيل فيها والافاضة .

وكان هوغو قد بعث إلى النحات فرومان موريس بقصيدة يقول فيها :

إنما نحن أخوة

الزهرة يبدعها أكثر من فنان

الشاعر ينحت اللفظة في وضعها

والنحات يفيض عليها من روحه الشعرية

وقد تحدثك النفس في نقل بعض الاصطلاحات من فن إلى آخر فيجيء بيانك ممتعاً لطيفاً ، ويكون تشبيهك غاية الظرف والاناقة . وقد يطيب لك أن تقول في لوحة تصور الشتاء إنها حقاً « سمفونية بيضاء من المقام الكبير » . وقد لا تجد غضاضة في تشبيه وقع أقدام الراقصة بأعذب الألحان ، وامتداح حركة الأرابسك في إحدى القصائد بلهجة العازف الخبير ، أو الثناء على البناء الهندسي لقطعة موسيقية أو إيقاع إحدى البنايات. مثل تلك المقارنات لا تخلو من الروعة أشبه بمسك الكلام . ومن وراء ذلك كله يتراءى لك عالم بودلير حيث « تتجاوب الرياحين والألوان والأنغام »

لكنك إذا ابتعدت عن عالم الألفاظ ، أيقنت أن الموضوع في غاية المشقة وان كان بعيداً في مراميه .

ومنذ الوهلة الأولى تتجلى هذه الأبعاد لكل من أوتي فكراً فلسفياً . فلا يسع الفيلسوف – الجدير بهذا اللقب – إلا أن يعنى بالفن عناية بالغة ، بل لا أحسب منزلة العلم بالذات أجل شأناً في نظره . والفن – من جملة طاقات الانسان الروحية – هو الذي استطاع أن يبتدع عالماً بأسره زاخراً بمختلف الكائنات . منها ما هو غير مادي كالسمفونيات والمقدمات الموسيقية والمقطوعات «الليلية»، ومنها ما تبصره العين في وضح النهار وضياء القمر كالمعابد والكنائس والقناطر والمسلات والتماثيل والنصب، (خضم هائل من الحجارة أزيحت من أماكنها وتهيأت بهيأة محددة بفضل تلك الطاقة الروحية) ، ناهيك بالمروج والحدائق التي اختلفت إليها غانيات حسان مثل بياتريس (دانتي) وأوفيليا (شكسبير) وجنوفيفا (شومان) والفتاة ذات الشعر الأشعث (لوكنت دوليل) فضلاً عن

المصانع التي عمل فيها « حصاد الصيف الخالد مع منجله»(هوغو)،أو ذلك العجوز المهيب مع مطرقته في تمثال « النهار » الذي نحته ليونارد دافنشي في كنيسة مديتشي . والفن – إن شئت – لون من ألوان الجنون الإنساني جعل معظم نشاطنا ينأى عن الواقع ليلتجم بكهوف الخيال منذ أولئك الذين أقبلوا على الكهوف الطبيعية ليرسموا فيها على ضوء قناديلهم الحجوية حتى أولئك الذين يحشدون في دور السينما ليشاهدوا ما يعرض عليهم من خيالات ، أو يجتمعون في قاعات الموسيقا ليصغوا إلى ألحان متناغمة تنعقد تارة وتتبدد أخرى على غرار الأحلاف والمعاهدات السياسية . بل لعل الفن أيضاً لون من ألوان الجنون الالهي ، إن كان ثمة روح إلهية تؤيد هذا العمل بالوحي – كما يقول بعضهم – أو ان المولى تعالى – كما يقول آخرون – لقد صنع الكون آية من آيات الفن (وهذا الجنون بالذات هو الذي أيقظه من سباته) أو ان الفكر – إذا تحدثنا على صعيد أقرب إلى التجريد – قد كتب له أن يزاول ديالكتية الفن فابتدع الصورة المشخصة قبل أي نشاط ديالكتي آخر مما روى لنا حكايته كل من هيجل وهاملان .

بذلك يلتمس الفيلسوف المنزلة الكبرى التي تستأثر بها معرفة أمر أساسي فريد ، وجوهري ثابت . أو بكلمة موجوة ، كل ما شاركت به تلك الفعاليات التي تفرعت من الناحية العملية إلى موسيقا وتصوير ورقص وحفر وصناعة الخزف الخ . . . فضلاً عن فن الخلق والابداع ، وفن العيش . أما موضوع تضامن الفنون فهو ، في نظره ، بمثابة حجر الزاوية لجميع ما يعرض له من مسائل هامة ، وهو أيضاً السبيل الوحيد الذي يعينه على أن يدرك ايجابياً النشاط الخلاق المنشيء للكائنات .

ولا يقل الموضوع خطراً في نظر هواة الفن الذين يعنون – على صعيد أدنى من الفضول وأقرب إلى الواقع – بالمقارنة التشريحية ، ان صح القول ، بين إيقاع عبارة أدبية وانسياب خط الارابسك ، بين انسجام الألوان في لوحة تصويرية أو قطعة مزركشة ، وبين تناغم الألحان المنبعثة من آلة البيانو ، فضلاً عن كل ما ينبغي اجراؤه من تغيير وتطوير على شكل مرسوم حتى تستنبط منه موضوع لوحة أو تمثال صغير أو تزيين زخرفي أو حركة راقصة .

وليس الموضوع بأقل اغراء في نظر الفنانين أنفسهم على صعيد أقرب إلى الممارسة العملية . حجتنا في ذلك ما يبدو عليهم من اهتمام إذا اجتمع شملهم على سبيل المصادفة في معهد – أشبه بمعهد روما للفنون الجميلة – أو في ندوة ، يلتقي فيها المصورون بالموسيقيين والشعراء بالنحاتين ، ويتساءلون آنئذ بلهفة بالغة عن تقنياتهم لا يريدون من وراء ذلك أن يطلعوا فقط على أساليب تدهشهم قليلاً وان أحسوا بأنها أليفة يأنسون بها ، بل يريدون أيضاً أن يجدوا فيها منبعاً من منابع الالهام أو أداة لإبداع مؤثرات طريفة ينقلونها من فن إلى آخر في محاولات مبتكرة غالباً ما تظل طي الكتمان ، أو يختلسوا سراً جميلاً من أسرار الصنعة فيطبقون على فنهم قواعد لا عهد لهم بها من قبل ، لكنها أثبتت قيمتها في مجال آخر . وكثيرون هم الشعراء الذين نهلوا من معارض التصوير والمتاحف . وكثيرون هم المصورون الذين عنوا خاصة بتطبيق ارشادات موسيقية في تنسيق ألوانهم . كما درج العديد من الراقصين على تصفح مجموعات الصور . وان كنت تشك في قدرة هذه اللقاءات ، على جعل الفنان يتعمق بمجال نشاطه ، فما عليك إلا أن تطالع ذلك الحديث الذي

لا ينسى – بين شوبان وأوجين دولاكروا حسب رواية هذا الأخير في يومياته (١٧ ابريل ١٨٤٩).ومن الحق علينا ، مع هذا كله ، أن نشعر حقاً بصعوبة المسألة .

الذي لاشك فيه أن الشعر والعمارة والرقص والموسيقا والنحت والتصوير نشاطات متواصلة فيما بينها ، ومتداخلة تداخلاً خفياً عميقاً من الناحية الروحية . لكن الفوارق بينها شاسعة . فمنها ما يتوجه إلى البصر ، ومنا ما يتوجه إلى السمع . بعضها يشيد الأبنية المتينة والثقيلة والراسخة ، المادية والملموسة . وبعضها يتسبب في انسياب مادة لطيفة تكاد تكون اثيرية من نغمات ونبرات صوتية وحركات ومشاعر وتصورات ذهنية . بعضها يستعين بقطعة حجر أو رقعة قماش خصصت نهائياً لمثل هذا العمل بينا يستعين بعضها الآخر بالجسم الانساني أو الصوت الإنساني في فترة من الزمن ، ثم يتحلل كلاهما ليتوفر على أعمال فنية مغايرة تتلوها أعمال أخرى وهلم جرا .

ولنقف الآن عند مقارنة نعقدها مثلاً بين المصور والموسيقي في غمرة نشاطهما . الموسيقي جالس في مكتبه بعد أن خلد إلى حجرته الهادئة وقد جنه الليل وهدأ من حوله كل شيء . وواضح أنه مستغرق في أمور داخلية . تلمس على قسمات وجهه امارات الجهد الفكري . يتردد بين حين وآخر إلى آلة عزفه حتى يتحقق من بعض النغمات ثم يعود إلى طاولته ويكتب عليها . وغالباً ما تلقاه خارج مكتبه منطوياً على ذاته ، بيده كراس صغير يدون فيه ما يطوف بذهنه من أفكار . ومن عجب أن تراه أيضاً في قاعات صاخبة . فقد أسفر الصمت السابق عن

ألحان حملها الموسيقي في جوانحه . وفي هذه القاعات حشد من الناس . طائفة تصغي وتستمتع وطائفة تنهض بأعمال يدوية . من هؤلاء من يحك بقوسه أوتاراً صنعت من معي الخروف فجعلها تهدر هدير الآلة في المصانع أو تهمس همس جناح البعوض ، ومنهم من ينفخ في أنابيب حتى يخرج منها الانين والزفير . ومن أمامهم الموسيقى ، عصاه بيمينه يقود هذا الحشد من العاملين، مهمتهم أن يسبغوا على الخواطر التي أنفق فيها سواد الليالي تجسيداً موقوتاً أو موجوداً حسياً متهافتاً . وبذلك كان عمله يكمن تارة في قرارة نفسه على غرار الاحلام ، ويتحقق طوراً على هيئة اهتزازات منتظمة تعصف بجو القاعة . ثم يغيب هذا العمل الفني ويرقد محنطاً داخل الكتابة الموسيقية إلى يوم يبعث فيه من مرقده في حجرات يصدح فيها البيانو ، أو في قاعات الموسيقا العامة أو في مكاتب التسجيل التي تنطلق منها أمواج الاثير ، ويتم ذلك كله فيما يشبه الاحتفال الجليل الذي اقتصر الفنان على كتابة طقوسه .

ولننظر الآن في نشاط المصور .

في مرسمه الذي غمره النور من نافذة واسعة امتد منظر عني بتنسيقه. يشتمل على امرأة تكاد تكون عارية مع عدد من الزهور وستارة من قماش . يرمق الفنان نموذجه بنظرات غريبة متوترة ثاقبة ولا يكف عن الصفير والترنم ، والتحدث ، والاصغاء إلى المذياع (وينساب هذا الضجيج في لوحته ، ان صح القول ، ولا يتداخل فيها) ، وهو في أثناء ذلك ينقر على صفحة ألوانه الخشبية نقراً عنيفاً أو ساهماً بفرشاة أو سكين لدنة وأحياناً باصبعه الوسطى . فيلتقط عجينة زيينتة يبسطها على رقعة قماش مدت امامهلهذا الغرض. وانه لفي ذلك وإذا به يتنهد فجأة

ويصرخ قائلاً : «غلط ، غلط جسيم » وسرعان ما يستدرك اللمسة النابية بخرقة رثة ويصلح من اللمسة التي تليها ، ويغير من اللون فاذا بأساريره تشرق من جديد واذا به يهتف قائلاً : « لقد تم اصلاحها باعجوبة» . وفيما هو ماض في عمله تنتظم هذه المعاجين شيئاً فشيئاً في صورة ملونة شبيهة بالمنظر الذي أعده أو تجاريه ولا تطابقه .

وهي صورة ثابتة نهائية . حتى إذا فرغ المصور من عمله تراجع إلى الوراء وغمز بطرف عينه معرباً عن سروره بكلمة لطيفة ثم مسح صفحة ألوانه الخشبية وغسل يديه وخلع قميص عمله . وتبقى اللوحة على حالها لتخرج للناس منظراً مستقراً لا يتحول ، فاذا أحاط بها الاطار دفعت إلى المعارض والحوانيت والأندية . وكانت موضع تأمل وحديث وتجارة .

وأنت تحيط بهذه اللوحة في نظرة واحدة . وهي تكشف لك عن كيانها في ومضة خاطفة ، على حين كان عمل الموسيقي متتابعاً لا يفصح عن ذاته ، وان صح القول ، إلا مطرداً على طول الزمن . يتوجه إلى السمع بينما توجه عمل المصور إلى البصر أحدهما يؤلف عناصر كيانه بغير نموذج يحتذيه كما لو صدر عن عالم خاص لا يشبهه شيء في الطبيعة وتستشف ملامحه وحركاته وحضوره من وقائع تتصل بعالم آخر ، وتلوح لبصيرتك في لحظة عابرة فقط . أما الآخر فيقتبس معالمه من مناظر مألوفة في عالمنا الحسي ، يحاكي مظاهرها وأضواءها وظلالها وألوانها وجوانبها .

وبرغم هذه الفروق كلها ، تشعر وتدرك بالفطرة ادراكاً حدسياً ربما استحال عليك تعليله تفصيلاً ، ان النشاطين متآخيان في الصميم(ألم

يكن كلاهما خليقاً بلفظة الفن ؟) وان روابط عميقة وخفية تجمع شملهما .

لكنك تلمس أيضاً ما ينبغي انفاقه من جهد حتى نقف على هذه الروابط وتظهرها للعيان . ولو انك اقتصرت على تقرير القرابة والتجاوب تقريراً مجملاً ، اذن لمكثت على أعتاب المسألة . أما إذا أردت النفاذ إلى صميم كل فن والالمام بمشابهات أساسية وأمور مشتركة من حيث المبدأ بين مختلف التقنيات ، فلعلك تكشف النقاب عن نسب هندسية أو أشكال بنيوية تصح في الشعر والعمارة كما تصح في التصوير والرقص. اذن لا مناص من إنشاء علم بحد ذاته واستحداث مفاهيم جديدة وتأليف معجم مشترك وخلق أدوات استقصاء لا تخلو من المفارقات .

وبعد ، كيف تستقيم لك المقارنة بين كاتدرائية ولوحة ، وبين قصيدة ورقصة، إن شئت أن توغل في جواهر الأشياء ؟ وأي مقياس تطبقه على العمل الموسيقي لتنقل نسبه إلى الكاتدرائية ؟ وما هي القاعدة التي يشارك فيها النحات وعازف الناي ؟

يقول افلاطين : فن العمارة هو ما تبقى من البناء بعد أن تقتلع منه الحجارة . ولكن كيف السبيل إلى اقتلاع الحجارة وما يمت إليها بسبب مع مراعاة الباقي وابرازه للعيان ؟ السبيل الوحيد هو أن نُشهد الصوت على الحجارة ، والجسم المتحرك على الألوان والصلصال على الألفاظ ، حتى تستبعد أحدهما الآخر . فنجعل التباين في كل فن على حدة ونحفظ

للفن عامة ما هو أثبت وأبقى . ولا نريد بهذه العبارة الاخيرة عنصراً جامداً لادقة فيه بل نعني روح التضامن بين الفنون وشريعته . ونحن إنما نشير هنا إلى مبحث قائم بحد ذاته يأخذ بأسباب العلم الصحيح (ان كان خليقاً بهذا اللفظ كل استقصاء للواقع رصين ومنهجي ومجرد عن الهوى) ولنسمه علم الجمال المقارن .

• • •

الفصل الثالث

تعريف علم الجمال المقارن

سوف نطلق لفظ علم الجمال المقارن على البحث الذي يكون قوامه الموازنة بين الاعمال الفنية ، وبين مختلف الاجراءات في سائر الفنون (كالتصوير والرسم والنحت والعمارة والشعر والرقص والموسيقا الخ ...)



الفصل الرابع

علم الجمال المقارن والأدب المقارن

التعريف الذي أتينا به يتمشى مع سنة دارجة وطيدة الأركان . فعلم الجمال المقارن ، على سبيل المثال ، هو العنوان الفرعي لمجموعة من المؤلفات الشهيرة التي وضعها جورج لو زبنج ريموند ولن يتيسر لنا الرجوع إليها فعلاً في دراستنا الراهنة ، إنما اطلع عليها سائر الباحثين ، وهي كافية بفضل اسبقيتها لتحديد معنى اللفظة المذكورة.

ربما خطر للقارىء ، إذ رأى العنوان الفرعي لهذا الفصل ، خاطر آخر بالقياس إلى عبارة الأد ب المقارن . وهم يطلقون هذا الاسم ، كما هو معلوم ، على أبحاث تقوم بالموازنة بين أعمال أدبية أنشئت في لغات مختلفة ، كالفرنسية والانكليزية والاسبانية والالمانية ، وانتمت إلى طوائف قومية وعنصرية واجتماعية متباينة ، أو إلى حضارات وعهود متفاوته .

وقياساً على الأدب المقارن ربما بدا للقارىء أن علم الجمال المقارن سوف يقابل بين الأذواق والأساليب والوظائف الفنية لدى سائر الشعوب في غضون أحقاب تاريخية متمايزة أو في فئات اجتماعية متنوعة ،

موازناً مثلاً بين فنون الأقوام البدائية والشعوب المتحضرة بين الفن الشرقي والفن الغربي ، بين القديم والحديث ، بين الفن الفرنسي والفن الانكليزي وما شاكل ذلك . وهي دراسات مفيدة تستطيع أن تمهد السبيل لعلم الجمال العام عن طريق الاستقراء ، كما تستطيع أن توفر المعطيات التاريخية العديدة المصنفة حسب الشعوب والعصور والمستويات الاجتماعية فلا تقوم المقارنة على أساس تقسيم الفن عامة إلى فنون فرعية ، بل تقوم على أساس توزيع الأعمال الفنية المختلفة تبعاً لجماعات محلية معنية. لدينا إذن تصوران متغايران كل التغاير . وطائفتان متباينتان من البحوث.

من العبث أن نفاضل بين هذين اللونين من الدراسة حتى نرى أيهما أحق بلقب « علم الجمال المقارن » فكلاهما مفيد وجدير بالعناية والاهتمام ولكل منهما منزلته الخاصة في جملة الابحاث التي تؤلف ذلك الميدان الواسع الرحيب لعلم الجمال ، ولم يتم استقصاؤه على الوجه الأكمل إلى يومنا (ونحن على وعي لما نقول) .

وتجدر الاشارة ، مع ذلك ، إلى أن التصور الذي أخذنا به بالنسبة إلى هذين اللونين من الأبحاث ، هو الذي يتمتع بالأولوية من بعض الوجوه ، وان القياس على الأدب المقارن ما هو إلا قياس خادع . فالثابت أن الأدب المقارن يقابل بين أنماط من الأساليب والأفكار والمذاهب والنماذج الطبيعية (كالمناظر والأشخاص) التي تتصل اتصالاً وثيقاً بفئات قومية وثقافية متنوعة غاية التنوع ، لكن فائدة المقارنة وقوتها ، بل جوهرها بالذات ، لا يعتمد على الاختلاف المحلي والاجتماعي للمعطيات التي نقارن بينها ، بقدر ما يعتمد على تلك الظاهرة الغالبة الأساسية ألا وهي الاختلاف اللغوي . فهو الأصل في تمييز الجماعات.

وإذا تحدثنا عن الأدب اللاتيني ، أردنا به الأدب الذي أنشيء باللغة اللاتينية ، سواء على يد كاتون caton من مدينة روما ، أو فرجيل Virgile من مانتوفا ، أو تيتوس ليفيوس til-live من بادوفا ، أو أوزون Ausone من بلاد غالية أو الفرنسي سانتوي santewl .

ولا ريب أنا نستطيع القيام بتقسيم أدق ، والموازنة بين قصائد نظمت في لغة لاتينية بائدة ، وأخرى في لغة لاتينية حية . وفي هذه الحقبة الأخيرة، بوسعنا أن نميز بين الفترة الكلاسيكية وعصر الانحطاط . هذا كله قائم على شرط أساسي وهو التصدي لكيفية تناول لغة بعينها : وإذا عقدت المقارنة بين الانكليزي بايرون والالماني غوته goelte والفرنسي فيني vigny ، أو بين الامريكي ادغار آلان بو poe والفرنسي بودلير ، أو بين اللاتيني فرجيل والفرنسي هوغو ، كان عليك أن تتذكر مثلاً أنه يستحيل الاقتباس هنا والنقل الحرفي وأنه لا سبيل إلى المحاكاة ، إلا بعد إجراء تحول خطير في الشكل بوساطة الترجمة . وما دامت هذه اللغات تعيش — ان صح القول — منطوية على ذاتها في مجموعات شبه مغلقة ، فان الفروق العنصرية أو القومية تظل شديدة الأثر فيها (ما لم يكن هناك تسرب بطيء لبعض المؤثرات العامة ، أو انتقال سريع بفضل ترجمات محلية تشتمل على تحول شكلي للفكرة) .

هل يوجد شبه لهذا في الفنون الأخرى ؟ ربما تضمنت هذه الفنون اختلافاً عنصرياً أو قومياً يؤثر فيها تأثيراً بالغاً على صعيد الاسلوب والتراث والمعتقدات التي تفصح عنها النماذج . لكنها تظل في نطاق واحد وينحصر انتاجها الذي يعبر عنها في اللغة ذاتها ، ان صح القول . فتمثال سيندينغ sinding النرويجي « أمنا الأرض » وتمثال لندمان

dimdeman الالماني « أنا وهي » وتمثال زادكين zadkine الروسي « لاعبات الكرة » هي جميعاً من أعمال النحت وتستعين بلغة واحدة. والفروق العنصرية فيها أقل شأناً من الفروق الزمنية التي ترجع إلى بضع عشرات من السنين الفاصلة بينها وتشير إلى تطور فن وحيد . مثلها مثل الفروق التي تطالعنا في رواية باريس « رابية الالهام » ورواية جيرودو « سوزان والمحيط الهادىء » ورواية مونترلان «الفتاة الخضراء» وكذلك لم توضع اوبرا سيفغريد (فاغنر) وأوبرا « اولاف تريغفازون» (غريغ) وأوبرا « بوريس غودونوف » (موسورغسكي) في اللغات الألمانية والنرويجية والروسية بل وضعت في لغة وحيدة هي الموسيقا . وفيها يسهل الاقتباس الحرفي وتكون المحاكاة أمراً ممكناً ومباشراً . فيأخذ هايدن Haydn الألماني عن الأغاني الفرنسية ، كما يأخذ بتهوفن عن الموسيقا الشعبية الروسية . ويحتذى شوبان chopin البولوني حذوفيلد Field الارلندي . بمثل السهولة التي يقتبس بها لامارتين من الشاعر الفرنسي توماس thomas شطراً له ، أو يحاكي فاليري valery الفرنسي مواطنه مالارمه Mallarme . وبذلك تستطيع أن تجد قطعة رباعية لبتهوفن ماثلة برمتها في إحدى جوقات موسورغسكي الروسي.

ونحن لاننكر ان مثل هذه الاقتباسات — وبخاصة إذا حدثت عبر مسافات زمانية ومكانية متباعدة — ربما أهدرت بعض القيم الاجتماعية والدينية التي تكون في غاية الخطر لكنها في الأغلب عرفية بحتة . فقد يتفق لنحات فرنسي من العصر الوسيط أن يأخذ موضوعاً زخرفياً من الفن العربي مباشرة . أو يحدث لأحد فناني الخزف من مدينة روان في القرن الثامن عشر أن يقتبس نموذجاً له من الفن الصيني . أو يخطر

لأحد فناني الديكور البارزيين في عام ١٩٢٥ أن يسنلهم شكلاً من أشكال الفن الزنجي. أغلب الظن أن هناك بعض القيم التي تبددت في مثل تلك العمليات . أما نحاتنا من العصر الوسيط فقد حسب الكتابة العربية (التي لايحسن قراءتها) مجرد شكل من أشكال الارابسك . وإذا به يجهر — من حيث لايدري — أن لاإله إلا الله في عقر كنيسة مسيحية . وأما صانع الخزف فهو يجهل أن الخفاش رمز السعادة في الصين (كما أن البط الملون رمز الحياة الزوجية الموفقة ونبات الفطر رمز العمر الطويل) فاذا به يعتبر الخفاش رمزاً لكآبة الشفق أو لروح شيطانية شريرة . وأما ذلك الفنان الذي كلف بالفن الزنجي فقد انتهك أخطر النواهي الدينية وإذا بالتمتمة المقدسة تستحيل بين يديه إلى متاع دنيوي . ويحق لعالم الاجتماع أن يقابل مثل هذا الانتهاك بالسخط والاستنكار . كما يحق لصاحبنا الفنان أن يرد عليه بقوله : إنه استوفى حقه حيث وجده ، وأنه حين جرد الموضوع من إضافاته العرفية الموروثة فقد اعتبره من الوجهة الفنية المحضة وألم به في نقائه التشكيلي . وربما كان الزمن وحده كفيلاً أحياناً بتصفية الموضوع من هذه الاضافات العرفية المتواضع عليها . فرقصة « الفالس » من أوبرا موزارت Mozart « ودون جوان » فقدت عند المشاهد الحديث ذلك الطابع الاجتماعي الذي كان يجعلها في عرف معاصري موزارت رقصة يؤديها الفلاحون ، خلافاً لرقصة المنويه الارستقراطية التي تقابلها في طباق موسيقي صريح . والقصد من هذه التصفية إعادة الموسيقا إلى كيانها الصرف . لكن مدار بحثنا هو أن الاقتباس في هذه الفنون يظل دائماً قيد الإمكان وكذلك الاقتداء المباشر .

فاذا أردت العثور على ما يشبه المحاكاة بين أدب وآخر ، وجب عليك التماسه من ناحية الاقتباس الذي يحدث من فن إلى آخر .

عندما أراد هوغو أن يحذو حذو فيرجيل في بعض الأوزان الشعرية الثقيلة كان عليه أن يستحدث في اللغة الفرنسية نظماً إيقاعياً مختلفاً كل الاختلاف وجديداً كل الجدة لايشابه الأصل اللاتيني إلا في تجاوبه الفني . فكان مثله مثل الموسيقي الذي يريد خلق الجو الفني للقصيدة الشعرية التي يستهلمها .

وهناك ألوان من الفنون تتيسر فيها المحاكاة أكثر من غيرها ، أشبه باللغات المنتمية إلى أسرة واحدة ، فالترجمة الالمانية قد تتجاوب حرفياً مع أصلها الاسكندنافي دون الأصل الفرنسي . وكذلك يغلب على الموسيقا أن تحاكي الشعر ، ويكفيها أن تفخم قليلاً تلاوته وانشاءه (كما فعل نيدر ماير Niedermeyer عندما قام بتلحين « بحيرة » لامارتين وقد تسعى ، على نحو أدق ، إلى ابتداع جو جمالي مكافيء ، كما فعل دوبارك Duparc حين لحن قصائد بودلير فعاود التفكير فيها من الناحية الموسيقية . ولكن عندما استلهم لوكريس ducrece اللاتيني بعض أشعاره من التماثيل أو ن دافيد David الفرنسي معظم لوحاته من نقوش جدارية قديمة كـ اقتبس دولاكروا بعض صوره من القصائد ، أو على العكس حين أخذ هوغو وفوتيه وهيريديا عدداً من قصائدهم عن لوحات التصوير ، أو أخذ شومان schumann ألحاناً له عن رسوم الارابسك وخيال الظل ، في هذه الحالات جميعاً كانت عملية خلق الجو الملائم أشبه شيء بالترجمة .

ولابأس من الترويح عن أنفسنا باستقصاء سلالة فنية طريفة .

وضع ديبوسي Depussy الفرنسي قطعة موسيقية أسماها « الفتاة ذات الشعر الحرش » مستوحياً قصيدة نظمها مواطنه لوكنت دوليل بالعنوان نفسه وكان قد ترجمها عن شاعر انكليزي روبرت بورنز أو اقتبسها منه . وبورنز هذا استقى قصيدته من أغنية شعبية ذاعت في اسكتلندا . نقيم هذا المثال على شتى العلاقات التي أتينا على جردها ومن المؤكد أن موسيقا ديبوسي لاتمت إلى قصيدة دوليل إلا بأسباب فنية مجملة ، فالاقتباس بعيد جداً وغير واضح . خلافاً لقصيدة بورنز التي شدت إلى الأغنية الشعبية كما يشد الثوب الرقيق الى جسم المرأة عند هبوب النسيم فتلوح لنا أشكاله . بمعنى أن هناك تطابقاً في الايقاع والوزن والحركة بين اللفظ والموسيقا مما لانجده في المقارنة بين القصيدة الفرنسية والقصيدة الانكليزية التي حصل الاقتباس منها . الايقاع فيهما متباين وكذلك الوزن وتنسيق الأصوات . بل ربما بلغ التباعد أقصاه في هذه النقطة بالذات .

النتيجة الواضحة التي نخلص إليها هي أنك لن تجد بين علم الجمال المقارن والأدب المقارن شبهاً صحيحاً أو على أقل تقدير ، عميقاً وطريفاً حيثما توقعت استناداً إلى استقراء سريع . فالفنون على اختلافها كاللغات المتباينة تقتضي المحاكاة بينها أن يعمد المرء إلى ما يشبه الترجمة وأعمال الفكر في مادة تعبيرية مغايرة كل التغاير . كما تتطلب خلق مؤثرات فنية متوازية وغير متماثلة تماثلا حرفياً . بالقياس إلى ذلك كله ، كانت الفروق العنصرية أو الثقافية أو الزمانية في فنون التشكيل أو الموسيقا أمراً تافهاً يشبه على أبعد تقدير ، ما يطالعنا من فروق في آداب اللغة

الفرنسية بين كاتب نورماندي المولد مثل فلوبير وآخر نشأ في جنوبي فرنسا مثل دوديه . أو كحد أقصى ، بين أديب فرنسي وآخر سويسري مثل شربولييز أو بلجيكي مثل فرهارن أو مترلنك .

ثم ان الموازنة نفسها بين مختلف الأساليب (في التصوير والموسيقا وحتى في الأدب) تبعاً لاختلاف الأقطار والأحقاب والقوميات ، لاتستقيم بحثاً جاداً رصيناً بل لاتكون ممكنة ، ما لم تستند إلى المقارنة بين الفنون وتفترض في المقام الأول حل بعض المسائل الهامة في علم الجمال المقارن بالمعنى الذي قصدنا إليه . ولاريب في ذلك . لنقل مثلاً إنه يوجد علم جمالي الماني يقوم بدراسة الذوق الالماني والأسلوب الالماني المتميزين عن الذوق الفرنسي والأسلوب الفرنسي . أي أننا نعترض امكان الموازنة بين لوحة فينوس للمصور كراناك والدور القديمة في مدينة اوغسبورغ وهلد سهايم ، وقصر زفينجر في مدينة درسدن . وملحمة كلوبشتوك « رسالة المسيح » وتماثيل كلينجر وموسيقا برامز « صلاة الموتى » الخ . . غايتنا العثور على عنصر تفاضلي متحول يميز جميع هذه الآثار الفنية عن مثيلاتها في فرنسا وايطاليا وانكلترا ، وإقامة الدليل على أن هذه التحولات بأسرها تتقارب وتلتقي في خاصة مشتركة من خواص الأسلوب يمكن مقابلتها بالخاصة المميزة لأسلوب فرنسي عام أو ايطالي أو ما شاكل ذلك . فنحن ، والحالة هذه ، إنما نقوم ببحث من أبحاث علم الجمال المقارن من حيث المقابلة بين أعمال تنتمي إلى أنواع متباينة من الفنون . استناداً إلى طريقة الرصد المحلي الاقليمي . ولكن كيف السبيل إلى المقارنة بين قصر زفينجر وملحمة كلوبشتوك

وموسيقا برامز ، ان لم نعلم أولاً كيف نقارن عامة بين العمارة والقصيدة والقطعة الموسيقية ؟

وإذا أردت أن تتحدث في الفن الفرنسي عن الخصائص التي انفردت بها مقاطعة نورماندي ، افترضت وجود عنصر مشترك بين كاتدرائية كوتانس ، ومسرح كورناي وروايات فلوبير وموسيقا بوالديو أو البير ولوحات جيريكو وربما أيضاً آفاق بادية لوساي وطبيعة ذلك الضياء الذي يتخلل الأشجار على ضفاف نهر الاوزون (في مقابل الخصائص التي انفردت بها مقاطعات فرنسية أخرى) . وقصارى القول ، إن الدراسة الجمالية للأساليب المحلية ليست إلا فصلاً من فصول علم الجمال المقارن كما حددناه بقولنا : إنه الموازنة بين مختلف الآثار الفنية ولن تتأتى لنا هذه الدراسة ما لم نعتمد على علم الجمال المقارن ونستكمل الأبحاث الدقيقة التي ينهض بها هذا العلم . فتعريف علم الجمال المقارن بوصفه المقابلة بين أعمال فنية متباينة نوعياً ، هو تعريف سابق وأساسي .

ولابد لنا في نهاية المطاف من أن نعيد ما قلناه سابقاً : نحن لانروج لمنهج بعينه ، ولانمنح امتيازاً خاصاً لنظرية من النظريات . وحاشا لنا أن نزعم بأن علم الجمال المقارن هو الأسلوب الوحيد أو الفريد الذي ينبغي المناداة به في الأبحاث الجمالية . فالأساليب كثيرة ، وكثيرة هي وجهات النظر السائغة في تلك الدراسات الممتعة التي قد يسهم فيها جنباً إلى جنب كل من علم النفس وعلم الاجتماع والعلم الوضعي للأشكال والتأمل الميتافيزيائي في الفن .

جل ما في الأمر هو أن المقارنة تبدو لنا المنهج المناسب من أجل التعمق في الموضوع الذي يشغلنا . وتلك هي الميزة الوحيدة التي نضيفها على المقارنة .

وأن من الخير ، أن نتبين بوضوح ما يقتضيه هذا المنهج من مستلزمات

* * *

الفصل الخامس

خواطر سريعة في المنهج

قلنا قبل قليل إن موضوع العلاقة المتبادلة بين الفنون ، يتبدى للوهلة الأولى أمام إحساسنا الجمالي لأننا نشعر كما أسلفنا برابطة الأخوة التي تعم الفنانين على اختلاف طوائفهم . أما إذا أردنا الغوص في لجة الموضوع لا الوقوف على ضفافه ، وجب علينا – كما قلنا – أن نستحدث جملة من الأساليب لتقصي أوجه الشبه الخفية المستترة واستجلاء أمور تتعلق بجوهر الفن ولا نستطيع إدراكها ما لم نعمد إلى بعض الكواشف – إن صح القول – التي تعين على ايضاحها (وسوف ترى حالة نموذجية لها في الفصل الثلاثين مثلاً حول العلاقة بين الميلودي والارابسك) . وقلنا ايضاً إنه لابد لنا من مفردات ومفاهيم تقنية خاصة .

ولانشفق إذن على أنفسنا من التصريح بأن هذا كله يعني إنشاء علم بكامله . وان كانت لفظة علم نابية عند تطبيقها على الفن ، قلنا إن موضوعنا يتطلب بحثاً إضافياً وجملة من التحريات المتواصلة التي تتضمن بالضرورة استخدام مفاهيم تقنية ولغة محكمة وتجارب صحيحة ودراسات كفيلة بأن تجعل البحث والمنهج متلائمين . كل ذلك بصبر

وأناة حسب التقسيمات التي يكتشفها جهدنا الحثيث في صلب الحقيقة الواقعة .

وقلنا أيضاً : ربما جزع بعضهم من هذا كله ، وارتدوا عنه بدافع أفكار مسبقة أو خمول عقلي . أو لأنهم يؤثرون التعبير المنمق الأنيق في مادة الفن ، دون أعمال الفكر وتكلف العناء ظناً منهم (ولنا أن نسخر من ظنونهم) اننا نسيء إلى الفن إذا تناولناه بلغة رصينة علمية ، وأنه ينبغي ، لمطابقة مقتضى الحال ، ان نتحدث عن الفن حديثاً فنياً . (بمثل ما يجب على عالم الفيزياء أن يتحدث عن الصوت حديثاً صاخباً . وعن الحرارة حديثاً حاراً ، كما يقول أحد علماء الجمال من أصحاب الطبع اللطيف والبصيرة النافذة) .

هؤلاء الناس واهمون فنياً وذوقهم فاسد . فالعبارات الأنيقة في الفن لغو واطناب ، وربما جاز لنا القول على ضريح اوفيليا « أنت ناعمة في النعيم » ثم نمضي في سبيلنا . لأن الفن ، والحق يقال ، خليق بما هو أفضل من هذا .

وهو يشد إليه برباط أوثق وفتنة أقوى كل من أوغل في الواقع خطوة خطوة (والواقع هنا هو الفن بكامل روعته وسلطانه وأغواره) واتخذ سمتا دقيقاً محكماً يوسع من نطاق النظرة الجمالية بفضل ما يملك الفكر الصرف من عظمة وجلال ، وما تملك النظرة الثاقبة الحذرة من أضواء خافتة تعينها على التغلغل في صميم الأشياء ، فما تزال بها تعالجها من جميع وجوهها حتى تفصح عن مكنونها . هذه أفراح صارمة يهواها من عشق الفن بكل جوارحه ووجده خليقاً بسهر الليالي .

يقول بودلير (أو بالأحرى يقول الجمال الذي ينطقه بودلير) :

« أمام مظهري الجميل – وكأنه الطود الأشم – يفني الشاعر عمره – بالدرس والجد »

ويقول مالارميه :

« بفضل العلم – أودعت نشيد القلب والروح – فيما صرت عليه من عمل – اطلسا ام كتاباً في النبات – أم سفر الصلاة والتسبيح ».

وكيف السبيل إلى هذه الدقة ؟

في المقام الأول لابد لنا من تجنب مزالق المجاز والتشبيه وهما آفة علم الجمال المقارن . فاذا قلت في حديث لك عن لوحة غينسبورو – « الفتى الأزرق » إنها سمفونية زرقـاء من المقام الكبير كنت كمن يرصف كلمات فارغة.فما هي العلاقة بين بناء هذه اللوحة وبين ما تتميز به السمفونية من خصائص محددة ، كالاستعانة بمجموعة كاملة من العازفين والتقيد ببعض الأصول المورفولوجية في التأليف الموسيقي عملاً بالقواعد التي شرحها الناقد فيليب ايمانوئيل باخ Bach وماالعلاقة بين تنسيق ألوان هذه اللوحة وبين النسب الهارمونية التي عرف بها المقام الكبير بالقياس إلى المقام الصغير ؟ ونحن لاننفي وجود مثل تلك العلاقات . بل يبدو من الممكن لمن ألم الماماً كافياً بأصول الموسيقا والتصوير أن ينشيء جملة من الألوان تقارب المقام الكبير . ولنعتبره اللون الأزرق بمثابة القرار ولننظر في إحدى اللوحات المنتمية إلى مدرسة رافائيل . فلن يصعب علينا أن نرى في معطف أزرق وقميص أحمر وشعر أشقر ما يقابل في الموسيقا القرار والصادحة والوسطى ،لكن لوحة غينسبورو

اتسمت ، على العكس ، بعلبة مطلقة للألوان الزرقاء مع بعض الفوارق اللطيفة المتآلفة والمنسجمة ضمن رقعة ضيقة من ألوان الطيف ، وراحت تصدح صدحاً عجيباً في أصباغها المتقاربة غاية التقارب (ونحن نسميها جميعاً بالصباغ الأزرق ، وهو تعبير عام يشتمل طبعاً على عدة ألوان) .
مثل هذه الواقعة الجمالية تقف موقف النقيض مما تعنيه فكرة المقام الكبير القائمة على اللون الأزرق الأساسي . والدارس الذي يعمد إلى تلك المقارنات إنما يقيم الدليل على ضيق ثقافته الموسيقية ليس غير . (وكذلك لن تكون المقارنة بالمقام الصغير أكثر توفيقاً لأنه يعني الألوان الثلاثة بعينها وفيها يكون الأزرق والأحمر بمثابة القرار والصادحة مع تخيز لون أقرب إلى الأزرق كنغمة وسطى ، وليكن الأشقر الرمادي بدلاً من اللون الذهبي المعروف في البندقية) .

لكننا لو نظرنا في رسم من رسوم الارابسك الذي يرجع إلى النهضة ، وجدنا طرافته نابعة مما يشبه الخداع في حركة انسياب الخط . فهو لايقف في لحظة ما ، على المحور المقسوم له . بل ينقطع انسحابه في نزوة عابرة ولا يثوب إلى مستقره إلا بعد أن يحاول الوقوف عند محور قريب جداً (أشبه بالنغمة النشاز) فاذا قارنت هذا الرسم بالماهد الموسيقي

أبديت رأياً صحيحاً ثاقباً والماهد واقعة ميلودية وهارمونية تبيح للغناء أن يقف قليلاً عند درجة قريبة ، فلا يأخذ نصيبه من النغمة المقسومة لها حسب منطق الشكل وقواعد الهارموني ، ولايبلغ الصوت الدرجة اللازمة للاستقرار إلا بعد انتظار وشوق . وكأن هذه الطبقة الموسيقية جاءت حلاً موفقاً أو خاتمة سعيدة للحظة عارضة من لحظات التردد فيها تيه ودلال ، لكنها لاتخلو من شجن .

يقول فاليري :

« ما أجمل الانحناء والتني – ذلك هو سر الماكر الازيب – أريد أن أرجيء إلى حين – أعذب الكلام واشهاه » .

وبذلك نكون قد قاربنا بين واقعتين متماثلتين في جوهرهما الفني واستخدمنا التعبير الموسيقي استخداماً موفقاً إشارة إليهما ؛ لقد اشتملت الموسيقا على لفظة تقنية تحدد تلك الواقعة (لأن نظريتها الجمالية متقدمة على سائر الفنون) . ولم نعمد إلى المجاز بل إلى وسيلة من وسائل الانتقال المحكم وتوسعنا في معنى اصلاح حاسم مانع توسعاً مشروعاً ومنهجياً . فجاءت مقارنتنا دقيقة وعميقة ومتينة . أما المقارنة الأولى – المتعلقة بلوحة غينسبورو – فكانت متعثرة لاأحكام فيها ولا دقة ، وتدعو إلى سخرية العارفين وابتسامتهم .

والأمر الثاني : ألا نطمئن بسهولة ويسر إلى أول وقعة نرصدها دون أن نقدر على وجه الضبط أبعادها ومراميها والمكانة التي تشغلها في بناء العمل الفني .

وكم من ملاحظات صائبة في علم الجمال المقارن أفسدتها رغبة بعض الباحثين وتخيلهم أنهم عثروا دفعة واحدة على القانون الأوحد أو السر النهائي للجمال والفن . فقد تقع على صيغة مورفولوجية معينة في مجالات عديدة ، كالنسبة ٢ / ٣ في المقطع الذهبي أوالعد المسمى بالأبعدية اليونانية « في » أو النسبة الهارمونية كما يقولون :

$$\frac{\text{ب}}{\text{ج}} = 1{,}5 \quad — \quad \frac{\text{ب}}{\text{ج}} = \frac{\text{ج}}{\text{ب} + \text{ج}} \quad — \quad \frac{\text{ب} - \text{ج}}{\text{ج} - \text{د}} = \text{ب}$$

وتحسب أنك عثرت على السر الكوني الأعظم . على حين كان ينبغي لك أولاً أن تدرك نوعية الواقعة التي تصح عليها الصيغة المذكورة ، والواقعة التي لاتصح عليها (فالعدد « ف » مثلاً غير ثابت في الموسيقا) ولابد لك ثانياً من تحديد مكانتها الخاصة بين غيرها من القوانين المورفولوجية المتحكمة بالعمل الفني الذي احتواها . وأخيراً يجب أن تمعن النظر (بطريقة التحولات المتلازمة) في المؤثرات الجمالية المرافقة لها وأن ترى ، بطريقة البرهان العكسي خاصة ، هل وجدت هذه الصيغة نفسها في عدد عديد من الأعمال الفنية الفاشلة ، أو في صور دميمة مبتذلة لكائنات شائهة . فاذا عرضوا علينا وجهاً صبوحاً ثبتت في ملامحه النسب الخاصة بالمقطع الذهبي عمدنا إلى مقارنته بوجوه أخرى دميمة شائهة ، أو لاتملك مسحة من جمال وكانت النسب المذكورة ماثلة فيها أيضاً (كما لايفوتك إدراكه) ، فان لم تنهج هذا النهج كنت كالقائل إني أهوى الفتيات الشقراوات فاللون الأشقر هو لون الجمال ، وكل شقراء لامحالة جميلة والأحرى بنا أن نوازن بين أحبتنا جميعاً، لعلنا نقف على أسرار أكثر روعة وبهاء .

والأمر الثالث والأخير — بكلمة موجزة — : أن نأخذ أنفسنا بالصبر والتشدد في الطلب والمثابرة في البحث . وان نبذل قصارى جهدنا في صنع ما نحتاج إليه من أدوات — كالاصطلاحات والمناهج والتجارب —

نستعين بها على التقدم المثمر والاستزادة من المعرفة ، وأن نحرص على تنظيم هذه المعرفة تنظيماً منهجياً وجعلها تتغلغل شيئاً فشيئاً في صميم الأشياء . ولا تحسبن (ولو أسرفنا في وضع القواعد السلبية) أنا قادرون في قليل من العناء على الظفر بمعرفة واسعة دقيقة لحقيقة وافرة متنوعة وعميقة مثل حقيقة العالم الفني بأسره ، الذي يبدو لنا في مظاهره الحسية عامراً بالدفء والحياة وان كان خفياً مجهولاً في إبداعه الوجداني .

وبعد : فما هو موضوع بحثنا ؟

الفن ، تلك الطاقة المبدعة ، أزاح من مكانها خضماً هائلاً من المواد ، وجرفها في تياره ومساربه ، وقام بتنظيمها وترتيبها ، وأضفى عليها من المعاني والدلالات النفسية ما جعلها ترقى إلى آفاق روحية واسعة . ولنجعل هذا الخضم يمثل أمام بصيرتنا بحقيقته الواقعة التي لانزاع فيها . فهو مشتمل على جميع ما أنتج من لوحات وكاتدرائيات وقصور وأنغام وسمفونيات ومسرح وروايات وقصائد . لنذكر منها لوحة دافنشي « العذراء بين الصخور » و لوحة رامبراندت « حجاج عماوس » ولوحة دولاكروا « مصرع سروناباال » وآخر ما ابتدعته ريشة بيكاسو . ولنذكر أيضاً معبد البارتنون في أثينا ، وكاتدرائية اميان ومعبد أنجكور في كمبوديا ، وقصر شايو في باريز ، وفي صناعة الخزف ، قارورة كانوسا اليونانية وأواني قصر الحمراء في الأندلس . ومن أروع التماثيل : تمثال النصر الذي وجد في جزيرة ساموتراس الاغريقية وتماثيل مقبرة آل مديتشي في فلورنسا ، حتى تماثيل الالماني لبيشيتز القائمة بذاتها مثل تمثال الرجل الضارب

في الأرض » أضف إلى ملاحم الأ‌ياذة والاوديسة (هوميروس) والملهاة الالهية (دانتي) وأسطورة العصور (هوغو) وكذلك مسرحية « بروميتوس في الاصفاء » (اسكيلوس) وهامات (شكسبير) . ومقطوعات الموسيقي باخ في الفن المسمى « فوج » .

وسمفونية بيتهوفن التاسعة مع الجوقات ، واوبرا « نهر الراين » (فاغنر) و « مأدبة العنكبوت » (روسل) . ولنذكر في صناعة الأقمشة والسجاد : المعطف الذي ينسب إلى شارلمان وقطع الديباج والمخمل في متحف مدينة ليون ، والسجاد الفرنسي في دير « شيزديو » وفي الفنون الصغرى : الزجاج الملون في كنيسة شارتر ، والأثاث الذي صنعه Boulle و Riesner والزخارف التي تزين كتاب kells و كتاب Armagh والشاهنامه ، وقطع الخز والقطيفة في متحف الأقمشة في ليون،ورسوم المينا التي رسمها dimuasin أو تلك التي ازدانت بها الأواني الصينية المجتزعة وأشكال المياه الفوارة في أحواض فرساي ، والحواجز المعدنية التي صنعها جان لامور في مدينة نانسي ، ونذكر من أعمال المسرح والسينما : فلم متروبوليس (للالماني فريتزلانج) والديكور الذي أنشأه الانكليزي Rakal لاوبرا شهرزاد ، وحركات المهرج الصامت Ralhylle والممثلة أدريين أو الممثل تالما أو سارة برنار في مسرحية « فيدرا » (راسين) أو رقصة آنابافلوفا في أوبرا (موت البجع) « تشايكوفسكي » ، وبوسعنا أن نذكر جميع ما جاءت به هذه الفنون المتباينة من ايات تعد في كل منها بالألوف .

موضوعنا كما ترى : يتناول حقيقة راسخة تضم في وحدتها الشاملة خضماً من الكائنات المختلفة . فهو عالم رحب فسيح كما قلنا . وعلينا أن نستخلص نظامه ومراتبه وأصوله وكيفية تكوينه وربما أيضاً خصائصه الفسيولوجية والتشريحية المقارنة .

انظر معي — ولو لحظة واحدة — في كل ما عاناه علماء التشريح والفسيولوجيا على مر العصور ، من رصد دؤوب فطن ، ومن جهد ومشقة ، واستحداث لغة عقلانية وتقنية ، وتصنيف مجلدات عديدة ، حتى يخرجوا للناس في يومنا لوحة — على جانب من الصحة — لعالم النبات والحيوان وما يتحكم في بنيته ونموه وتطوره من شرائع وقوانين هامة .

فهل تقنع بما هو أقل جهداً وعناء ومشقة ، لكي تظفر بوصف هندسي ووظيفي للعالم الفني الذي ألمحنا إليه وما تحفل به رحابه الواسعة من ألوف الكائنات الفذة المتفردة ؟

هذا العالم صنعه صانع واحد ، وابتدعته قدرة واحدة توفرت بكاملها على انشاء كل من هذه الايات ، وهي الفن . وهذا الفن هو ما نسعى إلى إدراكه متوسلين بوسيلة منهجية حديثة قوامها التصدي للأعمال لا للرجال سواء الفنانين المبدعين أم جمهور المشاهدين . فليس الفن مجرد فكرة خاصة تراود ذهن الفنان وتستأثر بها ، بل هو أيضاً جملة من الضرورات المتحكمة التي يذعن لها، فتكون له هادياً ، ويختبرها في مزاولة عمله ، وتتجلى في إنتاجه .

ومهما يكن الشبه الذي نلقاه مثلاً بين نغمة الميلودي والارابسك الزخرفي ، بين تناسق الألوان وتوافق الألحان ، فلن يفوتنا أمر أساسي

وهو أن المصور والموسيقي لم يقصدا إلى هذا التشابه قصداً ، ولم يسعيا إليه ، انما عمل الموسيقي فكره بأسلوبه الخاص ، كما أعمل المصور فكره بأسلوب تشكيلي . فكانت أسباب التشابه مستكنة في الأصول التي انفرد بها كل من هذين الفنيين ، وفيما اختبره كل من الرجلين على نحو فعال وملموس أثناء قيامه بالعمل الفني ، من قواعد أمليت عليه املاء ، أو تبناها بمحض اختياره .

هذه الأصول ، هذه المعافاة ، هي على وجه التحديد ما نريد استنباطه بمقابلة الأعمال الفنية . فان تيسر لنا إدراكها ، توثقت صلتنا بالفنان الذي أخذ بها . ووقفنا على حوافز إنتاجية . فاذا نحن ظفرنا بذلك الإيقاع الوحيد الذي جمع بين الحجارة والأنغام ، بين الألفاظ والصور (كما لو كان تلقائياً) فنحن أسعد الناس حقاً . وإذا استطعنا أن نحظى بالصيغة التي كانت صالحة بآن واحد من أجل بناء القصيدة وبناء القبة ، من أجل النقش الجداري والقطعة الموسيقية ، فنحن أسعد الناس حقاً . ولا نعدل بفرحتنا فرحة أخرى،لو وقفنا على الوزن الأصيل أوالشكل الذي دبت فيه الحياة واحتوى عدل الفنان وقام بتسديد خطاه ، حين نظم القصيدة أو وضع القطعة الموسيقية .

ولو أردنا أن نوجز بكلمة واحدة ما سوف نلقاه دائماً في مدرستنا ويوجّه أبحاثنا، لقلنا : ان ممارسة الفنان هي سعيه إلى الإبداع ، ونعني إيجاد العمل الفني ، لا وجود الفنان وان لقي هذا الأخير دعماً وتأييداً من حيث هو فنان . طريق الفن العجيب – كما سوف ترى – هو ان ينطلق من قطعة الرخام التي لا تفيد شيئاً ولا يمكن تقليلها كقطعة رخام، حتى يجعل منها تمثال النصر (كما عثر عليه في جزيرة ساموتراس)وهو

الحد الوجودي الأقصى ، أو الذروة المكثفة في نقطة من الكيان . كذلك ينطلق الفن من النسمة التي تنساب في المزمار ، كما لو تحسرت على عبث وجودها حتى يجعل منها النغم الذي جاء في لحظة متأخرة فاسبغ على شمس الأصيل روحها وتكاملها . وخليق بنا أن ندرس قوانين هذه المسيرة وأن نحيط بها ولو بوسائل غيرمباشرة ، نحن الذين لم يقدر لنا أو لم نوفق في ممارستها ممارسة صافية مكثفة ومباشرة ، لأننا قد نحتاج إليها ، نحن أيضاً ، للنهوض بأعمال أخرى لعلها أقل روعة لكنها الصق بأسباب الحياة .

* * *

الفصل السادس

تنبيه

وواضح أننا لم نقصد من هذا الكتاب إلى أن نحيط إحاطة تامة(ولو في شيء من الايجاز) بميدان تلك الأبحاث الواسعة ، ولا أن نتصدى لجميع المسائل الخطيرة التي تثيرها . والذي لا شك فيه أن دراسة تشريحية وفيسيولوجية للكائنات التي يزخر بها عالم الفن — كما أسلفنا — إنما هي موضوع علم قائم بحد ذاته وليست موضوع كتاب واحد . ثم إن هذه الأبحاث لم تحرز بعد تقدماً كافياً حتى نأمل في وضع خلاصة مفيدةلها فيما يقارب الثلاثمائة صفحة (ولا يزال هناك متسع للعديد منها) . لن نتناول إذن إلا بعض المسائل ، ولاسيما تلك التي يكون لها نصيب من الأهمية والأولوية لسبب من الأسباب ، أو تكون معالجتها مجدية. قصارى جهدنا أن نرسم ، أثناء مسيرتنا قواعد ثابتة (وإن تكن بدائية) كفيلة بتوجيه هذه الابحاث والتوفيق بين جهود الدارسين على تباينهم وتنسيق ما توصلوا إليه من نتائج ، اسهاماً منا في إقامة بنيانواحد نرجو أن نرى صرحه الباسق في المستقبل . كما نرجو ، بفضل تلك المقارنة بين كل فن وغيره من الفنون ، أن تزداد دراسة مختلف الفنون الخاصة عمقاً ودقة .

الباب الثاني

الفن والفنون

الفصل السابع

ما هو الفن ؟

يحسن بنا كي نعقد المقارنة بين الفنون أن نقوم بجردها واحصائها وأن نرسم في المقام الأول الحدود التي يمتد إليها الفن .

ترى ما هو الفن ؟ وإذا لم يكن بد من تعريف عام قلنا إنه النشاط المبدع الخلاق،إنه جملة الإجراءات الموجهة والمعللة التي تهدف عمداً إلى أن تخرج من العدم أو السديم البدائي أحد الكائنات حتى توفي به إلى غايته من التكامل المتميز المحسوس الذي يفرض ذاته في وجود لا يقبل الشك (هل ينبغي لنا أن نضيف : أحد الكائنات المختلفة غير الطبيعية؟ سوف نناقش الأمر في حينه) .

على أن ما يعنينا من هذا النشاط – بطبيعة الحال – ليست الناحية التقنية بمعناها التنفيذي والعملي ، بل الفكر الذي يبعث الحياة أو على وجه التحديد ، الأسباب الحافزة لجميع الأفعال التي تتم من خلالها عملية الخلق والإنشاءوهو ارتقاء الكائن تدريجياً من العدم إلى الوجود الكامل. فالفن يتدبر ما يريد انتاجه من مؤثرات أو أسباب مؤدية إلى هذه المؤثرات،

كما يتدبر التنسيق للمزايا التي لابد من جلائها شيئاً فشيئاً في العمل الفني ، متحكماً بمسيرة الكائن الذي يتعهده حتى يبلغ به النهاية أو الأوج ، أو درجة وجوده الناجز . لا يقتصر الفن إذن على صنع الاثر الفني بل هو الذي يتكفل به أيضاً ويقوم بتوجيهه .

وبعد ذلك يجوز لنا القول بمفردات قليلة على جانب من التزمت : الفن هو ديالكتية الارتقاء الخلاق أو بعبارة أسهل ، هو الفطنة المبدعة . وبديهي أن لفظة« فطنة» التي تتضمن معنى الاكتساب الحدسي والتملك والاستخدام الفعلي لمعرفة موجهة تتوسم النتائج المقبلة وتقوم بتنسيق المجموع ، ولا تنفي وجود الطاقةولا العاطفة . الفطنة !.لن ينكر هذه اللفظة إلا من يرى في الفن ضرباً من الجنون والهذيان واللاشعور ، ولا يدري ما ينطوي عليه الفن في أحد انتفاضاته المحمومة من حصافة ونباهة وقواعد واعتدال وسداد في الرأي . وقد ينكر هذه اللفظة أيضاً أولئك الذين يغفلون كل ما يفترض من فن في عالم تتجلى فيه حكمة الخالق .

ولنقف عند هذه النقطة وهي أساسية . ولننظر مثلاً في سلوك المصور أثناء قيامه بالعمل .

لكل لمسة من لمسات ريشته ما يبررها ، ولها وزنها الذي قدره الفنان تقديراً سريعاً بحمية وشوق ، وفي ومضة خاطفة وإن لم يعبر عنه بالكلام. فهو يروز ألوف العلاقات في الشكل والإضاءة واللون وإظهار النقاط البارزة والحياة ، ويحسب حساباً دقيقاً وسريعاً لكل تغيير تحدثه لمسة واحدة في مجموع اللوحة . وقد جرد لهذه الغاية تجريداً عفوياً جميع

ما يملك من معرفة ، ومن تنبؤ لما يجب انشاؤه من مؤثرات ، وتبصر بما يكتنفة من مخاطر . وعبر ذلك كله ، هناك سلك ناظم في هذا الوضع العجيب الذي يبدو في كل محاولة ويملي عليه بكل لمسه جديدة ان يتم العمل وأن يتعهده خطوة خطوة حتى يبلغ به ما ينبغي من اكتمال ووجود نهائي . فاذا كان اللون شديداً أو لم يأتلف مع غيره ، وإذا كانت اللمسة متعثرة لا وقع لها ولا بريق ، أو كانت على العكس شديدة الأثر والجرس ذهبت جميع مساعيه أدراج الرياح وتقلص الكائن الذي كاد ينتشله من غياهب العدم ليرتد إلى وجوده الهزيل أو تغير مصيره واستحال إلى كائن آخر . في رواية بلزاك « التحفة المجهولة » يقول المصور لتلميذه : « أرأيت أيها العلام كيف أن اللمسة الأخيرة وحدها هي التي يعتد بها ؟ » وهذا حق لا ريب فيه ، لكن كل لمسة من اللمسات السابقة كانت تمهيداً وانطلاقاً شاملاً لجميع تلك الأفعال المقصودة والموزونة المؤدية إلى اللمسة الأخيرة وهي الغرض النهائي من تعاونها العميم . وانظر إلى صنيعه الأخير السلبي سلبية تامة الذي يكف عن متابعة العمل ، ولا يضيف لمسة واحدة لأنه — على حد تقديره — أوفى العمل حقه . ألا يمثل هذا الموقف بحد ذاته مجموعة كاملة من الأحكام الاجمالية التي تخمن النجاح المرتقب ، وتقابل بين الحلم والوجود ، بين المثل الأعلى والحقيقة الواقعة؟

هذا التقدم الحثيث وهذا القرار النهائي وهذه المجموعة من الأفعال المعللة ، هذا كله ما اسميناه ديالكتية الفن أو سر الممارسة المبدعة للأثر الفني . وجميع الحوافز التي تتحكم بتلك الأفعال وتؤلف جملتها لوناً من ألوان المعرفة الموجهة والمبدعة أو البعيدة الخلاقة ، هي الفن بحد ذاته وفي مظهره الأساسي والجوهري .

الفصل الثامن

الفن ووجوه النشاط الإنساني

الفن ، كما عرفناه ، هو من بعض الوجوه ضرب من ضروب النشاط الغائي ، ولا يجدينا القول ما لم نضف بأن غاية الفن هي نوع خاص ، وأنها تستهدف الابتكار أو على نحو خاص إبداع كائن متفرد ، بكل ما تتضمن هذه اللفظة من معاني الثراء والأصالة والطاقة الوحيدة على الظهور والحضور والتفرّد .

الغائية ، كما قلنا ، فريدة من نوعها . لأن معظم الأفعال الانسانية لا تبتغي انشاء كائنات بل إحداث حوادث عابرة . فالصياد الذي يسدد إلى أرنب بري ، أو يقتنص سمكة ، وقائد الجيش أو لاعب الشطرنج الذي يرسم خطه حربية ، ورجل المال الذي يشتري السندات ويبيعها ، هؤلاء جميعاً لا يقصدون إلى خلق الأرنب أو السمكة أو رقعة الشطرنج ، بل همهم القنص أو النصر او الاثراء .

وبذلك نستطيع في المقام الأول أن نفرق بين الفن والتقنية ، ولو أنهم أحياناً استخدموا كلمة الفن دلالة على جملة الأفعال المؤدية إلى مثل تلك الوقائع . فقالوا فن الصيد وفن الحرب والأولى بهم أن يستخدموا

لفظ التقنية . حسبنا معيار الغائية المبدعة من أجل تحديد النشاط الخلاق والتمييز بين هذين الوجهين من النشاط . ولاشك أنهما متعاونسان ومتداخلان ، لكننا قادرون على تحليلهما وفصلهما وتقدير نصيب كل منهما. فاذا كان لكل فن تقنياته الخاصة فان كل تقنية تقريباً تستطيع أن ترتقي إلى مرتبة الفن. فلو أن المهندس لم يقصد إلى اجتياز النهر فحسب(وهذا مجرد حادثة أو فعل) ، بل قصد إلى بناء الجسر بحد ذاته ، أي إنشاء هذا الكائن الباقي على مر الزمن ، الذي يملي وجوده ومعالمه ومنحاه وانطلاقه ومنظر أقواسه التي يعكسها الماء في أشكال تتمازج فيها الأضواء والظلال كما يفرض حضوره وديمومته ، لكان صانع الجسر فناناً معمارياً . كذلك رجل المال الذي أشرنا إليه . فهو فنان إلى حد ما ، إذا حاول بعد اثرائه أن ينشيء ما يشبه المؤسسة الاقتصادية والمالية ، أو الهيئة المنظمة التي قدر لها هندستها وابعادها .

ونحن نفرق أيضاً ، كما ترى ، بين الفن واللعب . ولقد أرادوا أحياناً أن يجدوا بينهما سمة مشتركة من سمات اللهو والعبث ، بسبب تجردهما عن النفع (مما لا يتوفر دائماً في الفن) وتأثير ملكة الخيال فيهما (وان كنا لا ندري ما هو دور الخيال في بناء البيت والكنيسة وصنع الأواني) . فاللعب يذوب في احداث لا تتمخض عن كائن محدد ومستقر في حقيقته الراسخة . فهو أبعد ما يكون عن الفن . ولئن كان الفن ضرباً من ضروب اللعب ، فهو لعب الاله ديموغورغون الذي تروي الأساطير عنه أنه كان يبدع العوالم المختلفة ليطرد السأم عن نفسه .

وربما اعترض علينا أحدهم بقوله : ألسنا نعزف على آلة الكمان ، ألسنا نؤدي دوراً في رواية مسرحية ؟ وهذا بلا شك لون من ألوان الفن وان لم يكن صنيعنا هذا خلقاً مبدعاً لأنه زال في فعل عابر يتفق في طبيعته مع الحوادث الطارئة .

وجوابي عن مثل هذا السؤال : أجل ، ربما كان صنيعك مجرد تقنية ترمي إلى إنشاء أفعال منظمة حسب الأصول لو لم تقصد إلى عرض خلاق وتحقيق راهن لكائن بالمعنى الصحيح ، كالدراما والسمفونية ، يضفي عليه نبوغ المنفذ لمسة أخيرة من لمسات التكامل . وأياً كان رأيك في نمط وجود سمفونية « الفانتاستيك» (برليوز) أو « الليلة الثانية عشرة» (شوبان) ، فهما كائنان يتميزان بالتفرد والواقع على غرار الكائنات البشرية التي تحتك بها في المجتمع الانساني إن لم يكونا أشد تفرداً وواقعية.والذي لا يعي هذه الحقيقة ، لن يستطيع أن يفهم من الفن شيئاً.

هب صديقاً لي جالساً إلى آلة البيانو ، وأنا في حالة تأهب وانتظار. ها هي النغمات الأولى الثلاث لمقطوعة « باتيتيك » (بتهوفن) . لقد ظل الباب مغلقاً . لكن كائناً وفد علينا . فأصبحنا ثلاثة : أنا وصاحبي وموسيقا « الباتيتيك » .

وبوسعنا بعد أن حددنا الفن بخاصة الخلق والابتكار أن نقول بصورة اختبارية طبعاً وعامية في ظاهرها تقريباً لكنها في الحقيقة كافية وقابلة للتعمق : ان الفنون لون من النشاط الانساني يسعى جهواً وعمداً إلى صنع الأشياء ، أو على نحو أعم ، إلى صنع كائنات متفردة يكون وجودها غاية لها . فقد يبتغي خزاف ريفي أن يصنع اثني عشرة آنية من

الأواني المألوفة . لكن الخزاف الاغريقي في مدينة كانوسا أراد أن يبتدع قارورة واحدة مثلما أراد دانتي أن ينشيء الملهاة الالهية ، وفاغنر مقطوعته الرباعيه. بمثل هذا القول نستطيع أن نفسر نشاطهم وأن نجد له تعليلاً .

وغالباً ما عالجوا هذا الموضوع على نحو مختلف وأرادوا ، لأمر ما ، أن يدرجوا فكرة الجمال في تعريف الفن . وبالتالي أحدثوا تشويشاً في الواقعة الأساسية حين أضافوا إليها عنصراً فرعياً لا يخلو من لبس وغموض .

ففي « المعجم الفلسفي التقني والنقدي » تشير لفظة الفن (بمعناها المقابل لمعنى التقنية) « الى الأعمال التي يقوم بها كائن واع من أجل انتاج الجمال » . فاذا نحن سلمنا بهذا التعريف ، ارتد بنا الى افكار شائعة ولكن لا تؤمن مغبتها . لن نقف طويلا عند فكرة « الوعي » التي يترتب عليها اسقاط عمل الطبيعة (وما الداعي الى القول مسبقا بان الطبيعة عاجزة عن الابداع الفني بأي حال من الأحوال ؟ ولو انهم يشيرون في معظم الأحيان الى عنصر لاشعوري في انتاج العبقري فهل ينبغي ان نفرد مكانة خاصة لعبقرية الانسان الذي ينهض بالعمل الفني؟) لكن تعريف الفن بغائيته الجمالية هو الذي نعتبره خاصة من قبيل التهور والمجازفة ، وان كان ذائعاً جداً .

ترى ما الذي ابتغاه شوبان حين وضع « المازوركا الخامسة والعشرين » ؟ هل كان ينشد الجمال عامة ، وهي ميزة شاملة غامضة تشارك فيها الوف الكائنات والوف الأعمال الفنية ؟ أم اراد على نحو خاص ان يحظى بمقولة للجمال تقابل ما تقوله الروعة أو الوسامة أو

العنف المفجع أو الدماثة أو الشعري ؟ طبعاً لا . الم يهدف اذن ، على وجه الدقة والصراحة ، ذلك السحر الفذ الفريد الذي استاثرت به المازوركا الخامسة والعشرون ؟ الم ينشد هذا المزيج من الطلاوة والفتور والفتنة والاثارة ، وان شئت ، الحدة والتوتر ، وهي الخصال التي جعلت منها كائنا نسيج وحده يختلف عن سائر الأعمال الموسيقية (رغم اواصر القربى) ، كما يختلف عن غيره من أعمال شوبان بالذات ومقطوعاته الاحدى والخمسين المسماة أيضاً « مازوركا » ؟

والحق ان قدرتها الخاصة على التأثير ليست علة وجودها بل هي أوضح دليل على مثول هذا الكائن الفذ بين ايدينا . وبفضل حضوره ، استطاع ان يهيج في خواطرنا الانفعال أو المحبة ، فكان انصع حقيقة من تلك الكائنات المبهمة المكتظة في عالم الواقع .

هذا الوجود هو في المقام الأول الهدف المباشر للموسيقي ، استشفه عبر غلالة من الضباب أو اقتبسه من موضوع جزئي ، أو أخذه من بضعة الحان نموذجية متوافقة ، ثم سعى الى خلقه خلقا تاما ، ولم يذهب باصالته المكوّنة له أو يضعفها والأمر بالمثل في كل كائن فني من هذا القبيل . يلوح للفنان بما انفرد به من خصال تجعله مختلفا عن غيره ، مباينا لهم . ورآه الفنان خليقا بالابداع لذاته وبحد ذاته ، جديرا بعنايته وبكل ما يحتاج اليه من كد وجهد حتى يضفي عليه ذلك التفتح الكامل في عالم الغرر الموسيقية . وسواء كان العمل الفني ناعما أو قاسيا ، غريبا أو رائعا ، مثيرا للضيق أو حلو الشمائل ، فاننا سوف نكلف به ، تبعا للظروف ، بدافع نعومته أو قسوته أو بدافع غرابته أو روعته . ويكون احساسنا اشبه بجميع مشاعر الوجد التي نكنها لاي معشوق آخر . انما لكي تصبح

هذه الأعمال الفنية على ماهي عليه : جميلة أو رائعة لطيفة أو شعرية ، لابد لها من ان توجد اولا . وتلك هي القضية الكبرى .

ولننظر الان في عملية الفن باوسع معانيها ، وكامل روعتها ان صح القول ...

قلنا : ان الفنون هي التي تصنع الأشياء . بفضلها اقيمت الكاتدرائيات والتماثيـل وانشئت السمفونيات والأواني واللوحـات والملاحم والمسرحيات . وبفضلها اسبغوا قيمة التحفة الرائعة على اهتزازات صوتية للهواء وحركات للجسم الراقص . وهي التي اتاحت للاحلام والرؤى الغامضة التي خالجت نفسا ملهمة أو متقدة ان تأخذ سبيلها الى خاتمة ملموسة وان تستوفى في وقائع ماثلة أمام الناس في صورة خارجية ثابتة . ونريد لهذه الوقائع ان نؤدي حقها من التقدير . ومن المؤكد ان العمل الذي نهض به دافنشي أو ميكلا نجلو أو فاغنر لا يعدل في اتساعه ووفرته عمل المولى تعالى في ايامه الستة ، وان لم يختلف عنه في طبيعته وجوهره . فلوحة فنشي « العذراء بين الصخور » ولوحة رامبراندت « حجاج عماوس » وكاتدرائية ريمس ومقبرة آل ميدتيشي . وسمفونية بتهوفن مع الجوقات ، وموسيقا « الجمعة العظيمة » ، هذه الأعمال ليست فقط مجموعة من الألوان انبسطت على قطعة قماش أو اسرابا من الألحان تهز الهواء ، أو اكواما من الحجارة المنحوتة فكل عمل منها عالم باسره ، له أبعاده في الزمان والمكان ، فضلا عن ابعاده الروحية . وفي هذا العالم اناس على قدر متفاوت من الحقيقة والوهم ، وكائنات جامدة أو نابضة بالحياة ، انسانية أو سماوية ، فضلا عن ذلك

المحيط الرحب من الأفكار التي يثيرها العمل الفني ويجعلها تستقر في اذهاننا . لقد نشأت معه وكانت ملازمة له .

هذا المحيط من الأفكار موجود ايا كان نمط وجوده ، بل هو يمتلك ، بوصفه رائعة فنية ، وجودا شديدا متألقا . فكان عليه ان يحقق جميع ما يتطلب الوجود من مستلزمات خاصة أو عامة (أو ان يتم تحقيقها من أجله). تلك هي رسالة الفن العميقة التي تكاد تبلغ حد الأعجاز . فاذا قصرنا أنفسنا على تقدير الجمال ، من بين تلك الشروط جميعاً قلنا شيئاً غثا في مسألة يتسم محتواها بسمات الثراء والدقة والتنوع ، وكان أقرب ما يمكن الى صميم الكائن واغواره . وما الجمال الا سمة عامة تتسم بها جميع الأشياء التي تميزت بالأنسجام والرونق والنضرة والسحر والبهجة والتفوق والاتقان وكل ما يقتضي النجاح من كمال . فاذا رمزنا بالجمال الى الانطباع العاطفي فقط الذي يعترينا نحن المشاهدين ازاء نجاح العمل الفني المستوفي ، فما هي الا اشارة عامة تبدو لنا حين نقف موقف التقدير والتأمل من العمل المتقن . والمقصود من الجمال هو الأثر الذي يحدثه في نفوسنا ، من الناحية العاطفية العامة ، نجاح الفن التام في اداء مهمته . وتعريف الفن بهذا الانطباع النهائي معناه أننا ندور في حلقة مفرغة ولا نضيف جديدا . وبالتالي لا مناص من القول : ان الهدف المباشر والمكون للفن هو — على أقل تقدير — الوجود الكافي (فضلا عن الوجود الكامل المتفوق والمتوقد) لكائن متفرد وهو العمل الفني . حينئذ تزول الدائرة المفرغة .

وتعريفنا كاف بحد ذاته حتى نميز ، من بين الفعاليات الانسانية ، الفنون الجميلة التسعة (وهو ادنى رقم لها ، وربما كانت اثنى عشر فنا) ،

وحتى نستوعب كل ما تبقى من فن في الفعاليات المقاربة له . ولا ضير في ذلك ، لاننا اذا اردنا أن نرسم حدود الفن ، وجب علينا ان نعرفه تعريفا حتى نبرز علاقات التجاذب أو الوجود الفني الذي نلمسه خارج نطاقه المهني أو النموذجي ان صح القول . فلعلك تدرك مقدار ما ينطوي عليه من فن الجهد الفلسفي أو العلمي الذي يسعى الى انشاء بناء فكري أو فرضية كبرى . ولا بد من الاعتراف بوجود الفن واضحا ضروريا في العمل التربوي ، باسمى معانيه كتهذيب الطباع ، وشحذ العزائم وتوجيه الكائن الانساني الى تفتح وجوده الشخصي تفتحا كاملا . هل نستطيع النجاح في هذه المهمة ان لم ندرك كل ما تقتضيه من فن أي من تدبر وتنبؤ للمستقبل وارتقاء في معارج الكمال وبنفس العناية التي يقتضيها جهد الفنان من الناحية الجمالية ؟

معالم الفن لم تحدد اذن تحديدا دقيقا داخل النشاط الانساني لانه يتغلغل فيه ويأخذه من جميع اطرافه . والفنون الجميلة بالذات لا تملك حدودا واضحة . اذ تنطلق الفنون « الصغرى » بدرجات متفاوتة من ذلك النطاق الذي يميز — فيما يبدو — الميدان الفني النموذجي . والذي لاشك فيه ان هناك فنا في صنع سكين تستخدم في الطعام ، أو دمية ، أو خياطة ثوب أو قبعة ، أو انشاء آلة من الالات . والفنون (الكبرى) ذاتها تجر خلفها بعض الذيول والشوائب التي هي أقل منها شأنا . فلا يقتصر عمل المهندس المعمار على تشييد الكنائس والقصور ، وهو يبني أيضاً دورا للاستثمار ، وجسورا للقطارات ، ومجارير للمياه ، واسوارا للحدائق . وليست اثار النحت جميعاً خليقة بالمعارض والمتاحف . ولم تنقش كلها في الرخام الأبيض ، بل تراها تلهو وتعبث في نحت العظم

وقرون الحيوان والقطع المعدنية ورؤوس الغيلان والعصي . وبعد تصوير اللوحات كان طلاء الجدران بغض النظر عن التبرج وطلاء الوجوه . وفي اعقاب السمفونيات الكبرى ، هناك الموسيقا الراقصة والموسيقا العسكرية وموسيقا الاجراس والشارات الصوتية . وفي أثر الرقص الاستعراضي جاء الرقص في الصالونات والملاهي والحانات . فأين الحدود التي نقف عندها ؟ Desinit in piscem .

خلاصة فكرتنا ان الفنون الجميلة التسعة — أو الاثنى عشر — تؤلف نشاطات نموذجية فقط . والخاصة الوحيدة التي انفردت بها هي كونها أكثر تركيزا وصفاء ، وقد توجهت مباشرة الى انتاج اثار قائمة بذاتها ، لا يرجى منها نفع الى حد ما ، ولا يشوب وجودها شائبة . ومن حولها تدور هالة من الفعاليات أقل صفاء التزمت بضرورات متشعبة ، وابدعت اعمالا لم توجد فقط لوجه الفن ، أو لم يكن الفن ضالتها المنشودة .

ونحن نقر لمجموعة الفنون الجميلة بهذه الخطورة وهذه الخاصة التي تجعلها مركز اشعاع أحسن تنظيمه لفعاليات فنية شديدة الصفاء وتكفي نفسها بنفسها . تلك هي قيمتها وأهميتها الفريدة كنواة صلبة تنطلق منها ابحاثنا .

الفصل التاسع

قضية الفن في الطبيعة

هل يمتد الفن إلى أبعد من تلك الحدود ؟ وهنا يغلق علينا الأمر ، وقد نشتم رائحة الفرض والتخمين . وربما أمكن لنا التوسع في القضية مثلاً كما يلي : رب قائل يقول معترضاً : ان تعريفك مرن للغاية . فهل يصح أن نطلق اسم الفن على كل عملية تنشيء كائناً ما ؟ « ويردف ساخراً » : « أيكفي أن أنجب ولداً حتى أصير فناناً ؟ » .

إنها دعابة سمجة ، نرد عليها بالكيل الذي كالت به ونقول : أجل ، فان كنت في تلك اللحظة تقصد إلى انجاب ولد أشقر أو أسمر وكنت تعلم كيف ترزقه عينين زرقاوين أو سوداوين وميولاً علمية أو أدبية إذن لاسبيل إلى الانكار ، فأنت فنان وفنان عظيم ، لولا أن الطبيعة عادة هي التي تتولى هذا كله ، وهي التي تنشيء المولود الجديد عملا بقواعدها الخفية وكفاءتها ومهارتها . فهي التي تكون فنانة في هذا الشأن .

ذلك هو المغزى الصحيح للاعتراض وتلك هي صعوبته الوحيدة . أيحق لنا القول : إن الطبيعة تقوم بعمل فني خلال نشاطها المبدع وبخاصة ذلك الذي يؤول إلى خلق الكائن الحي ؟

ولاتخلو القضية من الدقة ، فقد دار حولها النقاش على الصعيدين الفلسفي والعلمي ، ونحن لانستبيح لأنفسنا الخوض في جوهرها . حسبنا القول : إن تعريفنا هو من المتانة بحيث يتيح لنا جلاء هذه القضية الشائكة وصوغها أو إدراجها في معادلة رياضية .

والمسألة في الواقع بين اثنتين ، ونحن بالخيار .

اما ان الطبيعة ، عبر تلك السلسلة من الأحداث الآيلة إلى ولادة الكائن التام ونموه واثباته ، لاتلقي بالاً لوجود هذا الكائن بالذات بل تتحكم فيها قوانين آلية تخبط خبط عشواء وعلى غير هدى فتكون عاقبتها المحتومة اللامبالية حسب الملابسات إما الولادة القابلة للحياة أو الاجهاض ، وأما خلق النوع أو انقراضه ، بفعل قوانين طارئة تؤدي إلى هذه الحال أو تلك ، لاتمييز فيها ولا تفضيل ، سواء كانت عاقبتها الوجود أو العدم ، الكائن المسخ أو الكائن السوي .

في هذا الغرض ، ليس هناك نشاط مبدع في الطبيعة بالمعنى الصحيح ، وليس ثمة توجيه في أي عمل من أعمالها بقصد انشاء كائن معين وبالتالي ينعدم الفن فيها فلا يكون تعريفنا واسعاً فضفاضاً ولا ينطوي خطأً على عمليات طبيعية مبدعة . بل يصح على العكس للدلالة على أن الفن ، بهذا المعنى ، غير متوفر في الطبيعة ويتيح لنا بوصفه معياراً فعالاً أن نميط اللثام عن أمر وهمي وأن نشير إشارة دقيقة إلى محتواه . أجل ان صحت الفرضية كان الإبداع الظاهري للعمليات الطبيعية وهماً صريحاً . ولم يعد هناك سوى توافق جزئي ومضلل بين ما يصنعه الفنان الذي يقصد إلى خلق الكائنات وما تصنعه الطبيعة . ويكمن هذا الوهم في العناية التي

أوليناها لعملية الخلق وانحلاله ، ونشوء الكائنات وذبولها ، ولم يكن ذلك كله سوى انعكاس خادع لنشاط الطبيعة اللامبالية ، التي لاتعير أي انتباه لهذا الجانب من فعاليتها الدائبة .

وأما أن الطبيعة تكترث للوجود . ولايستلزم ذلك ان نفترضها واهية ، أو قادرة على الإرادة والرغبة ولو بصورة لاشعورية . حسبنا الافتراض ان الوجود والعدم وما يترتب على عملية الخلق من صفات خاصة بالكائن ، إنما يتدخل في قانون هذه الظاهرة على نحو ما ، كعامل حسابي أو أمثال عددية . وحسبنا الافتراض في تطور الأحداث المؤدية إلى صنف من أصناف الكريستال أو الزئبق أو السباع أو البشر ، ان لخصائص هذه الكائنات وبصورة أعم لوجودها بالذات وحضورها في العالم دون غيابها ، وزنا ما في كفة الأحداث التي أوجدت الكون في وضعه الراهن (ولو كان هذا الوزن مثقال ذرة متناهية في صغرها ، لكنها سبب فعال يرجح الكفة في اتجاه معين ويمكن رصده ايجابياً وبخاصة حسب قانون الأعداد الكبرى) . في هذه الحالة ، يكون من حقنا بل من واجبنا (إن صح الأمر) أن نتحدث عن نشاط ابداعي بالمعنى الصحيح وبالتالي عن وجود الفن في الطبيعة . وواضح أنه فن غامض لاشعوري يكتفي بتغليب الوجود على العدم وتطوير الكائنات والأشياء عبر ألوف العمليات المخفقة الفاشلة وألوف العثرات حتى تتخذ سبيلها في نهاية المطاف إلى الصورة التي نراها في دراسة الطبيعة . فلا تكون أشكال الكريستال والزئبق والسباع من قبيل المصادفة البحتة بل نتيجة عامل في شقق وفعال ، مهما تفاوت أثره قوة وضعفاً / وعندئذ يكون تعريفنا

صالحاً أيضاً لأنه أتاح لنا أن نكتشف عند الاقتضاء العامل الفني وان نتحقق من وجوده وكيفية تأثيره وموطنه الصحيح .

وقصارى القول ، اما أن يكون هناك فن في الطبيعة ، ولابد لتعريفنا من أن يحيط به . واما ألا يكون البتة ولابد لهذا التعريف من أن يساعدنا على تبديد ذلك الوهم . وهذا شأنه في حقيقة الأمر ، فهو على كل حال تعريف جيد .

ونحن ، من جهتنا ، لن نتردد في الأخذ بالفرضية الايجابية القائلة بوجود عامل فني في الطبيعة قد يكون أثره ضعيفاً لكنه فعال . ونعتقد بأن هناك عوامل تتدخل في المجال البيولوجي بحيث يؤثر الوجود أو الحضور الفعلي لبعض الكائنات وخصائصها المورفولوجية وغيرها ، تأثيراً إيجابياً في مجرى الظواهر التي نشاهدها ، (مما يجعلها في صورتها الراهنة) ونستطيع قياس هذا التأثير احصائياً ، وهذا هو المعنى الوحيد الذي يقبل العلم إعطاءه لفكرة الغائية . وحينئذ يختلف هذا الفن الكوني والطبيعي المتمثل فعلاً في تطور العالم ، اختلافاً واضحاً عن الفن الانساني استناداً إلى خصائص يسهل رصدها . ويحسن بعلم الجمال المقارن أن يرسم الخطوط الكبرى لهذا الاختلاف ، مهما كانت الفرضية الأساسية موضع ظن ونقاش .

وأهم ما يتميز به الفن الطبيعي هو أنه ينشط في عالم الحياة على نحو مخالف كل الخلاف لنشاطه في عالم الجماد. وعلى صعيد الكائنات الجامدة (وما تزخر به الطبيعة من كنوز مترعة بالأشكال الخزفية التي تقوم بصنعها) يخضع الفن الطبيعي خاصة لشرط الثبات والاستقرار . وتجري المقادير كما لو أن الطبيعة تحاول في المقام الأول شتى المحاولات

ثم تتخير بتجربة عمياء وقاهرة التدابير التي تنتظم في أشكال هندسية مستقرة متوازنة كما لو أرادت أن تشير بذلك أو تثبت لنا ولنفسها المزايا الجمالية التي تستجيب لتلك الضرورات الهندسية ، أو كما لو أرادت أن تملي في نهاية المطاف تلاحماً ضرورياً بين عدد من عناصرها وبين الأشكال الهندسية التي وقع عليها اختيارها (ويصح لنا في هذه المناسبة التلميح إلى ظواهر مشابهة للعادات). تلك هي الغائية الجمالية العجيبة التي تبدو متحكمة في بعض عمليات التكوين البلوري . وفي الحالة الراهنة لمعارفنا ، يعبر عن تلك الغائية بالضرورة العملية الداعية إلى إدخال عامل مورفولوجي صرف في مجرى الأحداث التي تحقق هذه العمليات . . . .

أما الفن الذي يبدع الكائنات العضوية أو البيولوجية ، فله خصائص فريدة حقاً . . . .

أولاً تجري الأمور كما لو أن هذا الفن لم يزل بعيداً جداً من درجة الكمال والاستقرار والدقة النهائية التي بلغها في عالم الجماد (وذلك أمر يسهل إدراكه) وما فتيء هذا الفن يتلمس طريقه فلا يجتاز بسرعة واحكام إلا مراحل التكرار (أو التكوين السريع)، وهي الأطوار التي يعيد فيها بايجاز العمليات المكتسبة سابقاً — ان صح القول . فيجتاز الكائن الحي أثناء نشوئه مراحل التطور الخاصة بتكوين النسل . وفي هذه المراجعات أيضاً ، المبسطة والملخصة والمكثفة ، لاتزال الطبيعة تحافظ على كثير من التطويل غير المجدي وشتى المواربات التي لاتجد تعليلاً لها إلا في التاريخ الذي طرأ على نشوء الحياة . لماذا تبدأ الطبيعة ، حين تصنع كائناً ابوناً ، بمنحه الغلاصم ثم تزيلها ؟ فنها إذن متعثر تشوبه

الشوائب ، تختلط فيه السقطات التاريخية وربما اكتسبت هذه التكوينات البيولوجية بعد آلاف السنين ، أو في انجازات كونية أخرى ، مزيداً من الاتقان والاختصار في سلوك أهون السبل ، كما تميز به فن الطبيعة في عالم الجماد (الذي ترجع نواميسه فيما يبدو إلى مرحلة أقدم ، وتم اختبارها في أكوان سابقة يتذكرها الكون الراهن ، حسب فرضية هرن Hearn)وقد يصير وقتئذ خلق الحياة إحدى العمليات السريعة المباشرة للطبيعة التي تتجه بعد ذلك إلى انجازات أخرى وعلى صعيد أسمى . فلا تعمل الطبيعة بسرعة واتقان الا ما كررته تكراراً لا نهاية له في عمليات درجت عليها دائماً حتى أمست على مر الزمن أمراً ثابتاً لايتغير .

وفي هذا المجال من الحياة حيث تتلمس الطبيعة طريقها لايوجد كمال بالمعنى الصحيح : هناك ذروة فقط أو قمة مؤقتة تجعلنا نخمن أحياناً – من خلال الكائن الواقعي – كائناً آخر مثالياً جعلته الطبيعة أمراً محالاً ، وقضت عليه منذ أن بعثت فيه هذه الحياة التي يتهددها الفناء عاجلاً أم آجلاً . وكثيراً ما حاول الفن أن يستشف ذلك الكائن المثالي في ثنايا الواقع وأن يرسم معالمه رسماً سديداً رائعاً .

وللأشكال البيولوجية ، إضافة إلى ذلك ، طابع خاص بعض الشيء . فقد أنيطت بها ، في جملتها ، وظيفة معينة ، وخضعت بنيتها ، بكل ما يميزها من خصائص ، إلى لون من ألوان الحياة والنشاط . أو أن الطبيعة حبت مختلف الكائنات الحية كالزواحف والطيور والثدييات بنماذج تقتدى بها في السباحة والتحليق والسباق . وثمة نماذج أخرى : مثل الضواري ومطعمة العشب المسالمة التي تسقط فريسة سهلة لغيرها ، وأخيراً المهندس والصانع صاحب الحرفة الثابتة فضلاً عن الحيوان الانعزالي

أو الكائن الاجتماعي . وتجزي الأمور كما لو ان أعمال الطبيعة استهدفت هنا أمرين اثنين : وجود الكائن ثم تمثيله أو تشخيصه شيئاً آخر . وبالتالي تصح الموازنة بين عالم الجماد وعالم الحياة من ناحية أولى ، وبين درجتي الفن الزخرفي والفن التشخيصي مما سوف نتحدث عنه ، من ناحية ثانية .

على أنه لاينبغي لكل هذه الأفكار المبسطة السهلة والمركزة التي عرضنا لها ، ان تظهر الحقيقة الواقعة أقل تشبعاً وتنوعاً وتعثراً . كما لاينبغي لنا أن ننسى أن فن الطبيعة فن عكر دائماً لايصفو كدره مما علق به من سنن طارئة لامبالية وان غائية الابداع الانطولوجي لاتؤثر فيه إلا في نطاق ضيق محدود . الفن هنا لايعدو ان يكون مبدأ عاماً من مبادىء التوجيه ، وهو ضعيف الأثر لايبدو لنا إلا بوسائل احصائية تصلح للأعداد الكبرى فقط . كما لايتسم بسمة الدقة والقيمة القاهرة في الحالات الفردية ما لم يتحلل من طابعه الغائي ويتقوقع في عمليات تصبح آلية دارجة أشبه بتقنيات هذا العمل الطبيعي التي أفرغت من مفهوم الفن .

ولا يفوتنا أن نذكر دائماً ان حجر الزاوية لمثل هذه الدراسات هو ، في الواقع ، المقارنة المستمرة بالفن الانساني . فهو أصفى وان كان أضيق في عدته ووسائله . وتتيح لنا المقارنة ، إذا عزلنا ديالكتية الابداع المتكامل عن عملية التكرار الناقصة والغامضة أن نستنبط في مزيج النشاط الطبيعي ذلك العنصر الجمالي الخفي الناقص والضمني الذي يختلط دائماً بفعل القوانين اللامبالية أو المشوشة تبعاً للمنحى العام الذي يحدد مضمونها الفني .

ثم إن الفن الانساني يعتمد في كل المجالات على هذا الفن الطبيعي فهو ينقي أعماله ليستخرج بعض ما يفصح عنه من مثل عليا ، ويقبس

من كنوزه المترعة بالأشكال التي لايستغني عنها لبلوغ أغراض مغايرة . لكنه في صنيعه هذا ينطلق من اسار الفن الطبيعي ويجاوزه بفضل ما يتمتع به من حرية . فيملي هذه الأشكال الطبيعية على خامات أخرى ، مسبغاً على رقعة القماش أشكال الثمار والزهور ، وعلى الرخام شكل الجسم الحي الذي لايظهر في الطبيعة إلا ملتحماً بعناصر كيميائية من مركبات الفحم والأوكسجين والهيدروجين والآزوت . ذلك هو البون الشاسع ، والفارق الأساسي بين الفن الانساني والفن الطبيعي ، لقد تحرر فن الانسان تقريباً من ذلك الوضع الرهيب الذي يعفو له فن الطبيعة ونعني التحام الشكل بمادة محددة . على أنه لم يبرأ من تأثير المادة.ولنا عودة إلى الموضوع حين نتناول أثر المادة في الفن وأهمية ما تجود به من ايحاءات مورفولوجية . لكن الفن الانساني يظل على أقل تقدير متمسكاً بحقه المبدئي في تسخير الأشكال لأغراضه الخاصة ، وينهض لهذا الأمر ، فلا يستعين بالمادة إلا بصورة فرعية وعلى قدر ما تتلاءم مع أغراضه .

* * *

الفصل العاشر

الفن والتأمل الانطولوجي

هل بلغنا الحد الأقصى لما يمكن وجوده من الفن ؟ ربما كان ذلك على صعيد الرصد الحسي الملموس ، لكننا قطعاً لم نبلغ نهاية الشوط على صعيد التساؤل الفلسفي في جميع أبعاده . ولسنا بحاجة إلى القول إن مفهوم التحول الذيتنهض به الفطنة أو التفكير الديالكتي باتجاه الابداع والخلق ، يستثير ألوف الأصداء الميتافيزيائية . هناك الفن الالهي ، والابداع المطلق للكائن ، وتنظيم الفكر للصورة الكاملة ، وغيرها من القضايا التي لايسألنا القاريء أن نخوض في تفاصيلها . وقد يكون من المفيد أن ننوه بأنها جميعاً تعرض لفكرة الفن . والتأملات الفيزيائية في مثل هذه الموضوعات (سواء كانت قضايا مستعصية ، أم محاولات جريئة للكشف عن المجهول) تلقي بأضوائها الخافتة أمام أبصارنا .

ويحسنبالباحث في علم الجمال أن يلاحظ أولاً : إنها وثيقة الصلة بالفن ، أي لابد للفكرة الأساسية التي نكونها عن الفن ، من أن تلم بهذه الفرضيات الواسعة ، عند الحاجة ، ان كان فيها ما يستجيب إلى حقيقة واقعة يستطيع الفكر الانساني أن يناقشه مناقشة مجدية . وثانياً :

أن الأضواء الكاشفة تنبعث من الفن الانساني إلى تلك التأملات القلقة غير المحققة والعكس غير صحيح .

وعلماء اللاهوت ، هنا على أقل تقدير ، هم أصحاب الشأن : فهم لايترددون في اللجوء إلى فكرة الاله الفنان ، الإله الذي قد تؤثر المقولات الجمالية في أعماله . وهو اله صانع . ولايفيد عالم الجمال فقط من الموازنة التي تنطلق من ميكلانجلو وازميله بيده ، لترقى إلى المولى تعالى في روعة أيامه الستة ، بل يفيد منها الميتافيزيائي فائدة أكبر . فاذا تصدرت هذه المقارنة فصلاً في علم الجمال المقارن — كالتقريب بين الفن الانساني ومفهوم الفن الالهي والموازنة بين الابداع الجزئي لعالم مصغر والخلق الشامل الممكن للكون الفسيح — أتاحت لمحلل الفنون أن يطلع على فرضية تعمق أبحاثه وتزوده ببعض الصور وتجعله يقدر أهمية موضوعه . لكنها في المقابل توحي بطريقة واضحة للميتافيزياء القلقة والجهود اليائسة التي تبذلها العلوم الالهية ، وتذكرها أنه إذا استحال عليها النفاذ إلى أسرار علام الغيوب ، فان الصورة الوحيدة التي تملكها لعملية الخلق الكوني ماثلة في فعالية الفنان . وهي ليست صورة فحسب ، بل تجربة بأسرها .

ويحسن بالميتافيزيائي الصرف ألا يغفل ذلك (ولو تجاهله فعلاً في معظم الأحيان) ، لأن الموازنة إياها لاتصح فقط على أعمال المولى تعالى في أيامه الستة ، بل تصح كذلك على فلسفة هيجل أو هاملان ومقولاتهما الثلاثية . ترى ما الذي دعا هيجل في مذهبه الفلسفي ، إلى الاعراض عن مفهوم الاكتمال والانتهاء والاستيفاء ؟ وما الذي جعل هاملان يضطرب ويتعثر لفكرة المقولة الجمالية البحتة التي تهدد مقولاته

الفكرية ؟ وآية ذلك ان كلا منهما تصور الفن تصوراً ضيقاً جداً ، وضمه إلى ميدان الجمال ، واعتبره أمراً جانبياً أو حقلاً محدوداً أو مجرد فصل واحد من فصول ملحمته الكبرى ، ولم يدر انه يتغلغل في لحمتها . وانه ، في الحقيقة ، بمثابة محرك لها ، أو مفتاحها الديالكتي العميق.

لن نتصدى لهذا الفصل من علم الجمال المقارن ولن نتناول الفن الالهي أو الفن الفكري ، حسبنا الإشارة فقط إلى كيفية طرح تلك القضية . ولايفوتنا أن نذكّر الذين يخوضون في مثل هذه الموضوعات أن لادليل لهم فيها سوى دراسة الديالكتية الفنية ، وان نذكّر المعنيين بالفن أن أصداءه الميتافيزيائية حقيقة واقعة وعميقة فالتجربة التي تطالعنا في نطاق الفن لها بعد انطوجيني — يتصل بابداع الكائن — لايجوز اسقاطه أو اغفاله .

وهذا ما يساعدنا على رسم حدود علم الجمال المقارن وينبهنا في الوقت نفسه إلى المبدأ الذي تقوم عليه طريقة بحثه .

للفن وجود متعدد لاحصر له ، وهو يسعى سعياً خارقاً إلى الخلق والانشاء . يعتمد تارة على الخيال ، وأخرى على المعاناة الحسية الملموسة . وربما كان صعب المراس متردداً أو متعثراً ، وبطيئاً يستغرق القرون ، وربما كان أيضاً خاطفاً كالبرق ومهيمناً ، وتراه أحياناً قريب المأخذ ملء السمع والبصر ، وأحياناً أخرى خفياً لاتتطاول إليه الأعناق ؛ رحابه مترامية الأطراف يجتازها كلها بسهولة ويسر ، لكنا ، تسهيلاً لمعالجته ودراسته دراسة ايجابية مباشرة ، نرى في بهرته مجموعة تضم تسعة أشعة بسيطة أو تسع فعاليات منظمة تقع في نطاق الجهد الحسي الملموس والتجربة الانسانية . فاذا قمنا بالمقارنة بين هذه الفعاليات ، استطعنا

أن نستخلص جوهرها الذي يحظى بمضمون انطولوجي بعيد المدى، والحق أن النحات بازميله ، والرسام بريشته ، والشاعر والموسيقي ، بقلمهما ، إنما يقدمون على عمل من أعمال الخلق الالهي وينشئون ما لم ينشئه المولى تعالى ولا الطبيعة ، حين يبدعون تمثال فينوس دوميللو ، أو لوحة « الربيع » (بوتيشلي) ، أو قصيدة « الرحيل » (بودلير) أو مقطوعة « الباتيتيك » (بتهوفن) . وكل ما نأخذه عنهم ، في موضوع السبل المؤدية بمثل هذه الوقائع إلى حيز الوجود ، يؤلف التجربة الأصيلة الوحيدة التي نملكها في هذا الشأن ، واللون الوحيد من المعاناة الإبداعية المحضة التي تستطيع رصدها رصداً مباشراً .

ولهذا فاننا إذا أضفنا إلى تعاريفنا السابقة التعريف التالي : « الفن هو العنصر المشترك بين السمفونية والكاتدرائية ، بين التمثال والآنية ، وهو الذي يتيح لنا الموازنة بين التصوير والشعر ، أو العمارة والرقص » . فاننا لانشير إلى موضوع يتسم بالنبل والجمال فحسب ، بل أيضاً إلى أن هذه الدراسة تجاوز في أبعادها ومراميها مجرد الاهتمام البسيط بموضوعات الجمال والعبقرية ، وتكتشف عبر المعاناة التي هي بحد ذاتها نبيلة وسامية ، مبدأ يسمو على الصعيد الانساني في قيمته وأهميته وجوهره .

* * *

الباب الثالث

التحليل الوجودي للعمل الفني

الفصل الحادي عشر

تعدد انماط الوجود

قلنا إن هناك تسعة فنون متمايزة — كحد أدنى — تؤلف نواة السديم من الأعمال الفنية في بهرة دائرتها الانسانية . ولقد درجوا على احصائها كما يلي : العمارة والنحت والرسم والتصوير والرقص والشعر والموسيقا ، ثم أضافوا إليها طائفة أخرى متشعبة تغلب تسميتها بالفنون الصغرى (الزخرفية أو الصناعية ولكل تسمية منها عيوبها) . وخليق بنا أن نضم إليها ضيفاً جديداً لم يعد موضوع جدل ، ونعني به فن السينما .

وفيم هذه الكثرة من الفنون ؟ نحن لانملك الرد على هذا السؤال الملح والأساسي — في نطاق أبحاثنا — ما لم ندرس في المقام الأول المورفولوجية العامة المشتركة لكل أثر فني ، حتى إذا تعرفنا إلى مختلف المستويات الوجودية التي يقوم عليها ، استطعنا وقتئذ الوقوف على أسباب تلك الوفرة .

والعمل الفني كيان متفرد لايقل تفرداً عن أي كائن انساني في كل خصائصه . ومهما اكتملت وحدة هذا الانسان ورسخت جذورها ، فهو قائم على عدة مستويات أو أنماط من الوجود : نشاهده على صعيد الوجود الفيزيائي والوجود النفسي والوجود الروحي ، ونلقاه في لحظته الراهنة وفي امكاناته المقبلة . وهو المركز المفترض والمبدأ الأصلي لألوف الأعمال المتباينة ، بقدر ما هو الحد الأقصى المثالي — ان صح القول — لوحده تبحث عن ذاتها . تراه دائماً في منتصف الطريق بين الوجود الكامل والمادة الأولى التي انسلت برفق من العدم .

وربما كان الأثر الفني انصع وجوداً ، وأشد روعة وكمالاً واتقاناً ، على أنه ، مع ذلك ، وبسبب تعدد حضوره الأكيد ، يقوم على عدة مستويات وجودية ولا يستغني عن واحد منها . فلنقم باحصائها تقديراً لكثافته وكيانه العميق من ناحية المنظور .

* * *

الفصل الثاني عشر

الوجود الفيزيائي

وإليك هذا المثال الشائع المعروف : لوحة الجوكوندا (فنشي) فهي من بعض الوجوه جسم مادي يتكون فيزيائياً من إطار وقماش وخضاب. يطابق هذا النمط من وجودها نمط الأشياء الفيزيائية .

فما من أثر فني إلا له هذا الجسم : الكنائس والتماثيل مصنوعة من الحجر ، والسمفونيات هواء مهتز ، والأثر الأدبي ورق مطبوع أو مخطوط . والأمر بالمثل في سائر الأعمال الفنية .

على أن العمل الفني قد يوجد قبل أن يتقمص جسداً بعينه . فالقصيدة أو السمفونية كانت قد راودت خاطر الفنان قبل أن يسطرها على القرطاس .

هذا صحيح ، وإن كان من التهور أن نضفي وجوداً مسرفاً على أضغاث أحلام لا تعدو التنبؤ الغامض . فهذا مجال لكل ما يمكن أن يكون أو لا يكون أبداً.ولا نستطيع في تلك المرحلة أن نفرق بين الغرر الفنية الممكنة والأوهام المترددة في ذهن رجل عاجز أو فاشل ، بين

ما يتطلب انجازه جهداً بالغاً لا يقوى عليه إلا العبقري الفذ وما يتعذر إنجازه لأنه مطبوع لطابع الإحالة والعبث والاضطراب وتقضي عليه حتماً أن يظل هزيلاً مهلهلاً تذروه الرياح . وما دامت اللمسة الأولى من الازميل والمرقاش أو المحضر لم تنطلق بعد ، ومادام السطر الأول لم يكتب ، فمن الحكمة ألا نقر بوجود الاثر الفني ومثوله بين أيدينا .

لكن علم الجمال قد يولي عنايته أحياناً لهذا الطور السابق للولادة ، حيث لم يتحدد بعد اللون الفني الذي يمكن للموضوع أن ينتمي إليه . ففي زمان ما ، ربما لم يكن مسيح « يوم القيامة » في وجدان ميكلانجلو ولا كانت الأجسام العارية التي صورها في كنيسة سيكستين تصاوير ولا تماثيل بالمعنى الصحيح بل كانت بين بين . وربما ظلت . الفكرة الأدبية في تلك المرحلة الجنينية — ان صح التعبير — أمراً متردداً هل ينتهي بها المطاف إلى مسرحية أم قصيدة أم رواية ؟ ومن يدري ؟ لعلها تنقلب إلى رقصة باليه أو تمثيل صامت ؟ ولكن اذا أمسك الفنان بالمرقاش أو الازميل أو القلم ، أو تناول الصلصال أم الورق ، فلا بد من الخيار .

بمثل ذلك التجسيد الفيزيائي يبدأ الأثر الفني بالوجود الايجابي بالمعنى الصحيح ، ويستقر فيه .

وقد يجوز الحديث في لون من ألوان الكيان المطلق والضمني معاً، للاثر الفني قبل انجازه المادي وقبل كل تصور له . فالمسرحيات المقبن والأعمال الفنية التي لم توضع بعد ، قد تكون ماثلة ، من بعض الوجوه، فيما يشبه السماء الافلاطونية للمفاهيم المجردة، اذا ما قصرنا أنفسنا على

النظر في كل ما يتحكم بها من علاقات متبادلة مصاحبه لها ومن منطق داخلي يكون نسيجها الضمني . بل هي ماثلة أيضاً داخل البيئة الاجتماعية التي تتوقعها كما لو كانت قالباً لها . قصيدة الغد التي تستجيب لرغبة الناس وتفي بالمراد وتبرر شهرة صاحبها (ولا بد من نظمها) ماثلة كالتمثال البرونزي في قعر القالب الذي ما زال فارغاً ، من عسى أن يكون صاحب هذه القصيدة ؟

على أننا لن نتناول في أبحاثنا العمل الذي سوف ينجز بل العمل المستوفى القائم بين أيدينا . وهو لا يستقر إلا في نطاق الكيان الفيزيائي الذي لا يحتمل الجدل والنزاع .

ولا مفر ، بصدد هذا الكيان ، من الاشارة إلى فارق أساسي . ثمة ألوان فنية تضفي على أعمالها جسماً وحيداً نهائياً ، كما في التمثال واللوحة والبناء . بينما تطالعنا فنون أخرى بأجسام عديدة عابرة ، كما في الموسيقا والآثار الأدبية . يقول فنشي في الموسيقا انها « بائسة تموت لحظة عزفها » والحق أنها لا تموت بل ترد إليها الروح دائماً وتبعث في احتفال باذخ وتجلو عند عزفها جلاء مجيداً. بل تعود إليها الحياة من طريق التناسخ في جسم جديد أو ثوب قشيب . والأمر بالمثل في الآداب وقراءة الشعر وأداء التمثيل المسرحي . وربما كان ذلك موطن ضعف في تلك الفنون ، فهي لا تبلغ وجودها الكامل إلا مؤقتاً عندما تبعث فيها الحياة بعثاً مختلفاً دائماً من بعض الوجوه ، ويكون فيه أثر متفاوت لشخصية المنفذين وارادتهم ونزواتهم . فلم يستكمل المؤلفون هذه الأعمال استكمالاً مطلقاً ولا بد لها من تتمة على يد العازف أو الممثل أو راوي القصيدة . ولعلك في المقابل ، تجد في ذلك كلة موطن قوة ومزية

تطبعها طابعاً روحياً يجعلها تزري بهذا الجسم المستعار القابل للزوال والاستبدال . ففي المسرح والموسيقا يملك العمل الفني أجساماً بديلة ، وفي مثل هذه الفنون تفقد الأحداث التاريخية التي تطرأ فيزيائياً على جسم العمل الفني ، من طرافتها وخطرها . فأول اخراج لمسرحية السيد cid وأول كيفية لتأليف الجوقة التي قادها هايدن في حضرة الأمير استرهازي وحتى النهج الذي انتهجه بتهوفن بالذات حين أمسك بعصاه ذات يوم ليقود السمفونية الخامسة ، هذه الأمور جميعاً لا يعتد بها عند استحداث ألوان مقبلة من الأداء والاخراج وعلى لوحة روبنز « ضربة الرمـــح » ظلت ماثلة وعـلى نحو مثير الحركة المأثورة التي أتت بها ريشة الفنان ، وكذلك على لوحة دولاكروا «مصرع سارونابال » لكن الحركات التي أتت بها الممثلة راشيل أو الآنسة جورج أو الممثل هابنيك أو شارل لامورو لا شأن لها في التوزيع والتمثيل إلا فترة من الزمن ثم تصير إلى زوال . ويبعث الاثر المسرحي من جديد في عنفوانه بينما يعلو الدخان ألوان اللوحات التي أخذت تتصدع ،

ويدوس الزمان بقدمه الغليظة أضخم التماثيل . فالكتاب المطبوع المتعدد القائم في كل مكان ، يصون العمل الأدبي . مثلاً بقعة الحبر كالتي أراقها بول لويز كوريه على مخطوطه مهما كان وقعها مثيراً في النفوس .. تلك هي العواقب العجيبة والمعقدة التي تتصور عوالم الخير الشر ، والجوهر والعرض ، والمؤقت والابدي ؛ فهل أنت من الهواة الذين يتابعون على جسم البناء المادي الملموس والفريد ما يطرأ من عاديات الزمن كالزنجار الذهبي وتهافت الاعمدة وما أحدثته بعض الطوارىء

الفذة واللقاءات الروحية ، . مثل توقيع لوتي Loti على جدار بعلبك وهزات الزلازل الأرضية ؟ أم أنك تؤثر ذلك النوع من التجود الروحي الذي تقول في شأن النسخة التي تقتنيها من ديوان بودلير (المجلدة بالرق والتي دعكتها الأيدي ولطخ الحبر عدداً من صفحاتها) أنها نسختك الشخصية . ولعلها انطوت على بعض المغامرات النفسية الطريفة لكنها لا تعني أحداً سواك ؟ هل ينبغي لنا أن نمتدح تلك الميزة التي تجعل لموسيقا ماثلة ، في اللحظة ذاتها ، في ألوف الأماكن مما يدمجها في الحياة الانسانية ويجعلها أقرب إليها والصق من اللوحة القابعة في متحفها ؟ وأنت بالخيار ، فان آثرت في محبتك فناً على غيره ، كان عليك أن تؤثر أيضاً ما جبل عليه من طبيعة فيزيائية خاصة .

ولا يفوتنا في هذا الصدد أن نذكر أموراً ثلاثة : أولاً قدرة العمل التشكيلي على أن يكتسب بدوره لوناً من ألوان الوجود المتعدد ، أدنى قيمة من الوجود الموسيقي ، ولكن لا ينبغي لنا الاستهانة به ، وذلك بفضل ما يتوفر لنا من نسخ مطبوعة أو محفورة ، أشبه بالعزف الموسيقي المرافق الذي يقوم به أحد الهواة ويكون السبيل الوحيد لاستحضار العمل الفني وإذاعته في تلك الاجسام الثانوية الناقصة التي علقت بها بعض معالمه . ولنذكر ثانياً أهمية مجموعة كاملة من المعدات والأدوات كالفراشي والازاميل وآلات الناي والأبواق ، أو الثياب وأدوات الاخراج ما يتعلق بالانجاز الفيزيائي فقط ، ويختلف شأنه من الناحية التقنية ، باختلاف الفنون . فاذا ازدادت خطورة هذا المعدات ، صار الفن أقرب إلى البراعة والصنعة . ولنذكر أخيراً أولئك الذين يولون اهتماماً خاصاً — في أحكامهم الجمالية بما تخلفه الحياة من أحداث

وذكريات تتصل بسيرة الفنان المدونة في بعض أعماله أو بنشأة هذه الأعمال . وهم بذلك انما يعنون بأمور تختص بها بعض الفنون حيث يكون الابداع الروحي ملتحماً بالتنفيذ المادي ، فلا يقتضي كلاهما إلا عاملاً واحداً . في الأثر الموسيقي مثلاً لا نجد أي ذكرى مادية للمسة الفنان المبدعة ، إلا إذا بلغ بنا التعصيب والشذوذ الحد الذي يجعلنا نؤثر في محبتنا للعمل الفني مخطوطاً على دوية النبض بالحياة ، أو نسلك أقصر سبيل يصل المستمع بالعازف مباشرة ، فنستغني عن المؤلف والأثر الفني ذاته ، ونعتبر العزف الطارىء أو العازف العابر أجل مقاماً وأشد وقعاً ، من الوجود الروحي الخالد للعمل المدون في القرطاس وإبداعه الفذ الأصيل .

ولا يطالعنا هذا الازدواج إلى مؤلف وعازف منفذ في الأعمال الفنية ذات الجسم الموقوت وحدها . والمعروف أن كلا من رافائيل وروبنز لم يصور بيده جميع لوحاته ، بل اكتفى أحياناً بطرح الفكرة على تلاميذه مع التوجيهات الأساسية في التنفيذ .

كلمة أخيرة لا تخلو من الأهمية .

لقد قدر للجسم الفيزيائي أن يكون ، في المقام الأول ، سنداً لمجموعة من الخصائص الحسية أو الظواهر الصرفة (التي سوف ندرسها بعد حين) من أجل عرضها على المشاهد أو المستمع . فهل يصح القول من هذا المنطلق ، إنه مجرد قاعدة تبنى عليها هذه الظواهر ، وإنه يبقى ، في حقيقة أمره خارج نطاق العمل الفني ، أشبه بالوجه الخلفي للديكور ، أو المحالة أو هيكل الاستناذ الذي لا يستحق منا أي انتباه ؟

لا نرى ذلك ، ولو أنه يضطلع بمثل هذه المهمة ، طبعاً ، إلا أنه يشارك في العمل الفني بكل ثقله ، ويجاوز دور المساعد البسيط بل يعاكسه أحياناً . فلا تقتصر مهمة البناء من الناحية التقنية (ولو كره رسكين Ruskin) على امتاع النفس وجذبها والسمو بها ، بل من شأن جسمه الفيزيائي أن يكون لنا مأوى وملاذاً نتقي به عاديات القر والحر والمطر . وهذه الآنية ولو كره كانط Kant) لم تصنع زينة للصوان فحسب ، فلها فائدة عملية لئلا تظل شبحاً خاوياً ، وعليها ان تحوي مادياً الماء الذي يسقي الزهر وتصونه . فالجسم المادي جزء لا يتجزأ من العمل الفني بكامله وخليق بهذا العمل أن يزهو بحضوره الفيزيائي .

* * *

الفصل الثالث عشر

الوجود الظاهري

ليست الجوكوندا مجموعة بقع زيتية انبسطت على رقعة القماش فحسب ، بل ان هذه الاصباغ تؤلف لعين الناظر ألواناً مشرقة أو قاتمة ، وردية سمراء أو خضراء . ووجود تلك المظاهر الحسية عتصر أساسي من حيث هو ظواهر بحته أو خصائص حسية صلفية . المهم في «السوناتا إلى كروتيزر » (بتهوفن) أو في « المدخل إلى أمسية » إله الريف (ديبوسي) أن تتجه إلى فكرنا بوسلطة الأذن ، وان تداعب سمعنا بظواهر محسوسة محضة . والمعول عليه في « رقصة جيزيل (ادام) أو « الأمير ايغور » (بوردوين) ان تجعلنا ندرك الحركات ، والأصل في تمثال « لوران دو مدتيش » أو تمثال « الرجل السائر » (ليبشيتز) أن يكتسي بكسوة النتوء والعمق والشكل في بعده الثالث :

وبعد ، فان كل أثر فني يستلزم قواماً ظاهرياً محسوساً . فليس هناك تصوير غير مرئي ، ولا تمثال يتعذر لمسه ، ولا موسيقا غير مسموعة ، ولا قصائد بغير تعبير لفظي .

وما ينبغي لنا أن نبالغ ، لأن في الشعر عنصراً يصعب الافصاح عنه ، ومن شأن القصيدة أن تجاوز تجاوزاً بعيداً صعيد الموسيقا اللفظية البسيطة ، كذلك من شأن الموسيقا أن تتعدى المداعبة الصوتية الناجمة عن توافق النغمات ، كما يشتمل النحت على عناصر تضاف إلى القيم اللمسية للنفس البارز . ولئن وجد في الفن ما يربو على الظاهرة الحسية إلا أن هذه الظاهرة عنصر متفرد لا بديل له بل هو سند ملازم للاثر — على الصعيد الظاهري — لزوم الجسم الفيزيائي الذي أشرنا إليه قبل قليل . والظاهر ان هذا الجسم الفيزيائي مقدر له خاصة أن يدعم تلك المجموعة المتألفة من المعطيات الحسية ، كما هو شأن المحالة أو القاعدة الذيكور . فنحن لم نعهد صوراً غير مرئية (ولو وجد في التصوير عنصر غير مرئي) ولم نعهد موسيقا غير مسموعة ، والفكرة بحد ذاتها ضرب من العبث . ويمكن لبعض الصور أن تظل متوارية في مدفن تحت الأرض ، أو في كتاب للتراتيل الدينية ، أو مخطوط مجهول ينزوي داخل مكتبة لا يختلف اليها أحد من القراء . ويمكن لاحد التماثيل أن يظل قابعاً في مكان براح أو جزيرة مهجورة . كما يقول بودلير : رب كنز ثاو في كنفه — بعيداً عن المعول المسبار . . . » ولنا أن نتأمل طويلاً في مصير رائعة مجهولة وفي نمط وجودها الشاذ . ولا مناص لنا من القول بأن هذه الرائعة الفنية قد وضعت حتى يطلع عليها الناس . ولو كان هذا الاطلاع أحياناً أمراً غير محقق أو بعيد الاحتمال وبالتالي يكون هذا الصعيد في المظهر الحسي أحد مقومات الأثر الفني . . . .

ونحن لا نقول بكل سذاجة أنه الصعيد الوجودي الوحيد للعمل الفني بالمعنى الصحيح ، وإنما أردنا التنويه بأهليته . وتزداد هذه الأهمية

على قدر ما يجعلنا نستشف تأثيره في قضية الفصل بين الفنون . وأنت ترى من الآن أن نوعية الخصائص الحسية تقيم حداً فاصلاً (إن لم يكن وحيداً وكافياً) بين التصوير الذي أعد ليقوم لنا منظومة من الخواص تتصل بجملة الاحساسات البصرية اللونية ، وبين الموسيقا التي تخاطبنا من طريق الحاصة السمعية ، وبين النحت الذي يمثل بين أيدينا مكتسياً بكسوة النتوء والعمق والفراغ في أبعاده الثلاثة .

والحق ان الاهتمام الشديد بهذه الطائفة أو تلك من هذه الخواص الحسية (أما في الفن وأما في الطبيعة) ينم عن مزية من مزايا المزاج الفني . فلست موسيقيا ان لم تجد لذة ومتعة في الاصغاء الى ضبط الحان البيانو ، وتحليل قطرة الماء المتساقطة من صنبور لم يحكم اغلاقه ، وادراك الفواصل الخماسية التي تزداد دقة وصفاء وتماسكا . ولن تكون موسيقيا مالم تجد اللذة ومتاعا في الاحساس بان كلا من الفاصلتين الرباعية والخماسية ترقص على قدم واحدة وتجعلك تحتار في أمر تمنعها ، وانتظارها وانطلاقها وهبوطها . ولست موسيقيا ، ان لم تكن قد استمتعت منذ طفولتك بمداعبة المادة العاجية لملامس البيانو على سبيل المصادفة ، ولم تشعر بالأعجاب والدهشة حين اندفعت نغمة دو مسربلة في لأزرق السماوي ، ونغمة (مي) في ثوبها الذهبي أو نغمة (صول) في جلبابها الأرجواني ، وكأنها تتهدج مستحذية وسرعان ما تغيب في تحليق النغمات المواكبة لها . وليس مصورا بالمعنى الصحيح من لم يحس متعة حادة امام روعة الأصفر الكبريتي المنبسط على صفحة الألوان الخشبية بالقرب من الأزرق الفيروزي أو من لم يفتن فؤاده بغتة ، في صباه ، لرؤية قارب تنعكس صورته في صفحة الماء ويمازجها لالاء

ازرق صاف مثالي وسحري ، مع بريق أخضر قاتم في عمق المياه ، ونضاوة الأدمة البيضاء الساطعة لزهرة النيلوفر . وليس فنانا حقا من لم يأنس في نفسه القدرة ، اذا جعل هذه الألوان تصدح بالغناء أو هذه الأصوات تداعب الأذن ، على ان يعبر بواسطتها عن ادق خلجات النفس وان يوحي عالما باسره ، أفضل من عالمنا العادي المبتذل ، وأعمق اثرا ، وأشد وقعا ، وانبل مقاما .

وينبغي لنا ان نقف هنا عند نقطة نظرية أو فلسفية على جانب من الخطر اذا اعتبرنا ذلك الطابع الحسي الملموس (والجنسي تقريبا ، بسبب ما يتصوره أحيانا من متعة محسوسة). هل يصح القول في الكيان الوجودي للعمل الفني – على هذا الصعيد – انه متصل بالاحساس الذاتي من حيث هو حادث نفسي أو نفسي فسيولوجي ؟

ويجب ان يكون الجواب بالنفي ، والا كان الغلط فاحشا . اذ لا يتألف الأثر الفني على الصعيد المذكور – من احاسيس بل من خصائص حسية ، والامر مختلف اختلافا شديدا .

ولنقف عند هذه النقطة الدقيقة والخطيرة .

فنغمات دو ره مي وعلى وجه الخصوص دو ره مي كما تصدر عن البيانو أو الفيولونسيل أو البوق تؤلف العناصر الحسية في أحد الألحان وهي تغاير ذلك الاحساس الذي يعتبر واقعة شاملة مركبة وفريدة ويكون مركزها في عضوية ايجابية تهتز لها . النغمات هي من طبيعة الجواهر الصافية والخواص النوعية المطلقة . ولا بد لنا من التحليل الفلسفي الصحيح من ان نقارب بينها وبين مايسميه وليتهيد Whitehead

« الأغراض الخالدة » ولنذكر خاصة مقاله في هذه الجواهر الحسية . لأن النغمات في حقيقة أمرها مطابقة لها .

اولا لان الاختصاص الواضح الذي ينفرد به التصوير في الألوان والموسيقا في الأصوات والنحت في النتوء وما الى ذلك ، لا يلازم قطعا تلك المجموعات المحسوسة التي ندركها أو لا ندركها اذا عملت حواسنا أو تعطلت عن العمل بحيث تقضي على عالم المصدر فقط حين تغمض عينيك أو تقضي على عالم الموسيقا فقط حين تصم اذنيك وهكذا . والواقع ان الأصم لا يفقد عالم التخاطب فحسب بل عالم الشعر والموسيقا أيضاً . واذا اسقطت حاسة البصر غابت عنك دنيا الألوان والرسوم والشعر – من حيث هو موضوع للقراءة – ودنيا النحت والرقص . ثم ان تلك الخواص الاساسية التي يتسم بها الفراغ في ابعاده الثلاثة مثلما تنفرد بها حركات الجسم ، لا تستثير الادراك البصري فقط بل أيضاً الادراك الحركي للعمق ولا بد لنا من التوسع في تحليل العالم البصري ، حتى نفرق بين الألوان والاضاءة والشكل كلا على حدة . وعلى حين يجمعها البصر بحكم الضرورة ، فان الفن يميزها ويجعل كلا منها موضع اهتمام جمالي خاص .

فالمعطيات المحسوسة التي تستخدمها الفنون لا تحظى ابدا بتصفية واقعية ، أو فرز عملي لطائفة ما من هذه الخصائص الأساسية . وتظهر لنا الوان اللوحة بمظهر الأشكال وتختلف في اضاءتها وربما اتصلت ببعض القيم اللمسية التي تنم عنها كيفية نشر الخضاب على رقعة القماش . وجسم الراقص اثناء حركته لا يقتصر على مجرد تتابع للسكنات وحركة الانزلاق أو الانتقال في الفراغ ، بل ان له حجوما اشبه بحجوم النحت

يغمره الضياء من كل جوانبه أو يسقط عليه فينشيء من حوله مؤثرات معينة ناجمة عن تداخل الظلال والأضواء . فاذا نحن قصرنا هذه اللوحة – من الناحية الذهنية – على اسراب خفيفة من الألوان ، أو قصرنا تلك الرقصة على موكب من الحركات ، وذلك النقش على باقة من الألوان البيضاء والسوداء والشهباء ، فالذي نعنيه هو ان هذه المعطيات هي الغالبية فنيا . ولقد تم تنسيق المجموعة الحسية الجمالية حتى يتميز العمل – من الناحية الجمالية – بسيطرة طائفة معينة من الخواص النوعية على صعيد الظاهرة الحسية . وهذا ما نسميه في لغة ارسطو بالظاهرة الحسية المميزة لهذا الفن .

والأهم من ذلك كله ان هذه الطائفة في الخصائص تؤلف دائماً منظومة محددة ومنسقة عضويا .

فخصائص الموسيقا الاساسية ليست اذن تلك الكتلة الفخمة غير المحددة من معطيات الادراك السمعي .

انما هي في المقام الأول « اصوات صافية » وهي حصيلة مصطنعة لعملية رمت الى تحقيق عنصر كيفي في الواقع المحسوس يبلغ في نقائه مبلغ التقشف الذي يسفر عنه التحليل (وواضح أننا نعني هنا تحليل الظاهرة ولا نعني سندها المادي أو علتها).ذلك هو الحد الديالكتي الأقصى الذي يسعى الى تلبية حاجة الانسان ورغبته في الطهر والصفاء. ونغمة (لا) كما يصدرها المعيار ، معيار النغم ،هي النتيجة التي يؤول اليها البحث عن نغمة خالصة كيفيا ، ودقيقة كميا . ثم ان الأصوات الصافية التي تكون في حوزة الموسيقى لا تتجاوز عددا معلوما وقد تم اختيارها بحيث تؤلف سلما متدرجا . فهناك مثلا نغمة تدعى « مي »

لا يراد بها فقط ان تكون خاصة دقيقة (كما كان شأن النغمة لا) بل ان تكون أيضاً صحيحة بالقياس الى النغمة (لا) التي تقع منها موقع علاقة خاصة تدعى الخماسية . ويأخذ الفنان على نفسه ان ينشيء عمله الموسيقي بعدد ضئيل من هذه الخواص الاساسية المنتظمة .

ونحن نستطيع بصورة كمية مقاربة ان نقرر ذلك التقييد الفني . ومعلوم ان الموسيقا تلزم صوت الغناء الانساني (الذي يتمتع باستمرار لا متناه) الا يستخدم سوى ١٥٠ نغمة كحد أقصى وفي مرونته العظمى (بل ٣٠ نغمة في المذهب الموسيقي الملطف ولا يملك علم الهارموني المدرسي باصواته الأربعة (وهو اساس الموسيقا الغربية) الا ٢٤٥ عنصرا كيفيا بسيطا (و ٨٢ في المذهب الملطف) . هذا اذا اعتبرنا النغمات نفسها في الأصوات الآربعة ، خصائص كيفية متمايزة . أما مجموعة تراكيبها المترامنة باعتبار كل توافق منفرد متميزا بميزة جماعية خاصة ، فانها لا تزيد على ٣٥ نوعا . حتى الاوركسترا الكبرى الكاملة ، فهي لا تملك سوى ٣١٥ نغمة في ٤٦ جرسا اليا (ولا يصح القول بان حاصل ضرب هذين الرقمين يعطي عدد النغمات المتاحة اذ لا توجد واحدة ، عدا الارغن ، تستطيع اداء جميع هذه النغمات) . وهذا كله لا يعدو ان يكون وسيلة مقاربة للتقدير والتخمين . فبنية الموسيقا الصحيحة لا تتيح في كل لحظة من الناحية الزمنية الا عددا قليلا من النغمات (وهي قلة عجيبة يقاسي منها الأمرين كل مبتدىء في تمارين الهارموني) .

ذلك التقييد المستمر في الوسائل الممكنة أو بتعبير أصح في الوسائل المتاحة وهو تقييد متحول دائماً لكنه دائماً دقيق وصارم ، وذلك

الالتزام بممارسة الفن على درجات قليلة ومحدودة من مجموعة خصائص منظمة ، واضح كل الوضوح في الموسيقا الغربية ، ويكون قاعدتها لاساسية ؛ وهو لا يقل أهمية عن سائر الفنون وان كنا لا نلمس فيها مثل هذا التقييد المنظم . والذي لاشك فيه ان التصوير أقل ثراء من الموسيقا لانه لا يملك في كل عمل فني أكثر من توافق واحد (بينما تملك الموسيقا طائفة متلاحقة من الوان التوافق) . لكنه يعوض هذا الفقر بمزيد من التنوع والمرونة في العناصر المتاحة له . فيحق له ان يتصرف بالوان وسيطة تتوالى بين الألوان الأساسية الخمسة أو الستة التي تؤلف انسجام اللوحة (قلنا : خمسة أو ستة كحد أقصى . فقد لا تكون أحيانا سوى ثلاثة الوان أو لونين فقط) . فاذا اعتمد سلم الألوان عند فيرونيز veronese مثلا على الأشهب الناصع والأصفر الذهبي العتيق والأرجوان والأزرق الضارب الى البنفسجي وعلى لونين خضراوين ، احدهما ساطع يسمى « أخضر فيرونيز » والآخر قاتم فلا يعني بطبيعة الحال انه يمسك عن استخدام درجات لونية متنوعة كعناصر وسيطة انتقالية بين الوانه الاساسية التي يقوم عليها انسجام لوحاته وانما نجد في قاعدته الفنية تدرجا منظما لطائفة من الخواص وفق سلم محدود ومتقطع لعدد قليل من الألوان النموذجية . والأمر بالمثل عند رافائيل أو روبنز أو دولاكروا . وهو واضح وضوحا أشد عند فان غوغ qogh الذي يمتنع تقريبا امتناعا تاما عن الألوان الانتقالية والافادة من مرونة الريشة وسيولتها . ويصح ذلك على فن

الرقص الذي يأخذ تبسيط الحركات حتى يتيح لنا تحليلها وحصرها في عدد محدود بعض الشيء من العناصر الجوهرية . ليس فقط من أجل وضع قواعد لها — كالوثبة والخطوة الموقعة الزاحفة والمندفعة الخ . . . أو الوضع الأول والثاني والثالث — فيما يتصل بالتقنية الخاصة ، بل لان الحركة ملتحمة بالرقص . وهي تضفي ميزة عضوية وقيمة جمالية لبعض محاور انسيابه واتجاه انطلاقه ، ومنحى دورانه ، واندفاعه المتواصل ، أو بعض مراكز وقوفه في وضع من الأوضاع . لم يعد الفراغ الذي يستخدمه الفن متجانسا : لقد انتظم العمل الفني وتكون من نسيجه المشكل باشكال كيفية متنوعة ومقتصرة على حركات مبسطة وبالتالي مكثفة — للاتجاهات والسكنات والمواقف . فكل فن ينظم تنظيماً متدرجا الخواص الحسية أو التكوينات الظاهرية التي يتصرف بها .

ولا يفوتنا ان نميز هذه المجموعة من العناصر الجمالية الأساسية — وهي الأسباب المؤدية إلى البنية الفنية عن علتها الفيزيائية أو الفسيولوجية المبسطة . فالألوان البسيطة كما يراها الكيميائي أو الفيزيائي أو العالم النفسي — الفسيولوجي لا شأن لها بموضوع الألوان النموذجية — أو الألوان الأساسية جماليا — كما يراها الفنان في انتاجه . هب اني أقنع باستخدام الألوان النموذجية التالية : الأصفر الليموني والأحمر المشمشي ، والأسمر الضارب إلى الحمرة ، والأزرق السماوي والأخضر الزمردي والأخضر البرونزي وعند الحاجة الأبيض الوردي أو الأسود الضارب إلى الزرقة . هذا الزهد ، أو هذا التقشف الذي يرمز إلى الوفرة ،

يضفي على تلك العناصر الحسية قيمة الجوهر النوعي الأصيل (ولا حاجة إلى القول بأن من السذاجة الاعتقاد اننا نحظى بغنى الألوان اذا استخدمنا أكبر عدد منها) . من شأن عالم الفيزياء أو عالم الفسيولوجيا ان يطلعنا بأن الأصفر الليموني ظاهرة بصرية ناجمة عن سقوط اهتزازات شبكية العين تتحلل فترتها كليا إلى نسبة معلومة دقيقة من الأبيض والأصفر والأزرق (وهذه المفردات نفسها خادعة وينبغي ان نقصر حديثنا على أمواج ذات قوام معلوم.) تلك وجهة نظر مختلفة أشد الاختلاف تتصل فقط بنظرية احداث الظواهر النفسية ــ الفيسيولوجية. ومن شأن الفنان بالذات (من حيث هو صانع تقني) ان يطلعنا بأن الأحمر المشمشي يسفر عن مزج الكادميوم الناصع واللك القرمزي وبياض التوتياء على صفحة الألوان الخشبية . تلك أيضاً وجهة نظر ثانية تتصل بكيفية تركيب الجسم الفيزيائي الذي يكون سند الظاهرة الحسية . إنما الذي ينبغي ان يستقر في أذهاننا ، ولا ننساه : ان مدار بحثنا هو الظاهرة المحضة ، أي الخاصة الحسية في وجودها الظاهري الصرف .

تلك هي احدى مزايا الفن الأساسية : انه يصقل الصعيد الظاهري ويكثفه أيضاً حتى يبرزه في كل صفائه الوجودي . والحق ان هذه الظاهرة الخالصة لا تبرأ من شوائبها ولا تتجلى في نقائها الوظيفي ، إلا في الأثر الفني أو من طريق الفن .

وكثيراً ما بحث علماء النفس في مسألة (أو اسطورة) الإحساس الصرف الذي لا يوجد مستقلا من الناحية النفسية بسبب اندماجه داخل

مجموعة مركبة كما ندركها عادة . لكنه يقوى على الظفر بما يشبه الحضور أو البداهة بفضل التقشف الجمالي فقط وما ينتهي إليه هذا التقشف . والذي اعتاد على ان يرهف حسه أمام لوحات التصوير بمجرد المداعبة الفنية للألوان أو لدى سماعه الموسيقا بمجرد تذوق النغمة الرخيمة المنسجمة ، قد يتوصل إلى ادراك هذه الكيفية الخالصة للإحساس. وبذلك يسبغ عليها الفن صبغة الواقع حين ينشيء عمله على أساسها ويقتضي ان نعيها بكل جوارحنا .

* * *

الفصل الرابع عشر

الوجود الشيئي

لوحة الجوكوندا التي أشرنا اليها لا تقتصر على مجموعة من البقع الملونة الصادحة بالغناء ، ولا على مجموعة من الإحساسات البصرية الصافية المحصورة داخل سلم معين حتى تؤلف توافقا في الألوان ، بل ترمز هذه البقع أيضاً إلى كائن ما ، أو شيء بل عدة أشياء . وأنا أشاهد فيها صورة نصفية لسيدة ومنظراً طبيعيا .

ذلك طراز جديد من الواقع يبدو للوهلة الأولى في غاية السهولة ولا صعوبة فيه . لان تنظيم الظواهر الحسية داخل اطار « شيئي » من أجل تشخيص كائنات معلومة للفكر ، أمر معروف جداً وليس حكراً على الفن . وأدراكنا العالم الخارجي يقوم بهذه العملية دونما انقطاع . ولقد عكف مئات الفلاسفة على دراسة مفهوم الشيء أو الجسم المتعضي الذي يندرج في مجموعة تؤلف جزءاً من العالم الخارجي ويستمر في هوينه رغم تعدد مظاهره وتنوعها (وكان للفيلسوف هيوم Hume أبلغ الأثر في هذه الدراسة) .

والشيء الخاص هنا هو ان الكائنات المشخصة وهمية وان ظواهر اللون والإضاءة والأوضاع الشكلية انما ترمز إلى شخص غائب لكنها تهيب بي إلى تكوين فكرة عنه تقع في منتصف الطريق بين الخيال الصرف والحضور الملموس . وانا اذعن لهذا الوهم الذي فرض علي وارتضيت به ، وكان أقرب إلى الهلوسة الجماعية اللطيفة .

ولا يعنينا الآن من الفنون إلا تلك التي يكون فيها لهذا الوهم نصيب وافر من الأهمية . فهو يلعب دوراً هاماً في بعض الفنون (المسماة بالفنون التشخيصية) ويغيب في غيرها (مثل الموسيقا والعمارة والتزيين والنحت) ولوحة الجوكوندا منتمية إلى الفنون التصويرية ولنقصر عنايتنا على هذا المجال فقط .

والأمر الفريد في المثال الذي تقدمنا به هو ان اللوحة تظهرنا ، كما يقال لنا ، على امرأة اسمها موناليزا اتخذها الفنان نموذجا له . وهذا غير مدون في العمل الفني وقد اتجاهله . ومع ذلك ، تبقى أمامي سيدة شابة أو صورة لامرأة مجهولة . ولا يهمني من أمرها ان تكون من نسج الخيال أو وليدة نزوة عابرة أو ابداعا صرفا . كل ما تتطلبه اللوحة ان ارتقي بهذا الوهم أو هذا الحضور المتعارف عليه والمكون من سيدة شابة مبتسمة في مكان ما يضم جدولا وسهلا فضلا عن التلال والسماء والغيوم . وما الصورة الشخصية إلا حالة خاصة فلننظر في الموضوع على وجه العموم .

هناك عالم باسره تعرضه علي هذه اللوحة . ولا يعنيني ان كان شبيها بعالم الواقعي أو بديلا له أو منافسا . كل ما يهمني الآن بالنسبة إلى العمل الفني انه يؤلف احدى المعطيات المتوفرة لي على صعيد وجودي جديد

واعني به صعيد الشيء أو الأشياء المشخصة ، أو الأشياء التي استحضرها الفن ، ويؤلف مجموعها كلا متسقا مغلقا على ذاته وقائما بنفسه ، بوصفه احدى المعطيات التي تنظم عالما خاصا . يسمى هذا المجموع في لغة المناطقة « عالم القول » أو المقال .

وهو بطبيعة الحال محدود جداً يقتصر على كل ما يستلزمه ايجابيا التفسير الواقعي لظواهر اللوحة ، وان كان على جانب من السعة . هناك امرأة لا أرى منها سوى نصفها . ويحق لي بالبداهة ان افترضها كاملة البنية . وهناك أرض انتصبت فوقها ، وتحددت معالمها التقريبية ببعض الامارات المحتملة . ويمتد المنظر عمقا مسافة كيلو متر ونصف على أقل تقدير ، ويفترض على هوامشه بعض التفاصيل التي لا تقل عنه أهمية تتعلق بالتضاريس ومجرى المياه فاكاد أرسم خارطة صغرى له . وواضح ان ذلك كله محسوس على نحو مقارب ولكن بدرجة كافية حتى اتحقق من مضمون الوقائع دون لبس أو غموض . كذلك لا يخلو هذا العالم من الامتداد الزمني ، تتعاقب فيه الأيام بحيث نلمح هدوء الراحة وقليلا من الانتظار ، فيما يبدو ، مع ايقاع الزمن وفصل السنة .

وفي زمرة ثانية من اللوحات قد يضيق « عالم القول » ويدق ، وقد يتسع في زمرة ثالثة ، ولنعد إلى لوحة بوسان poussin « رعاة اركاديا». فالمنظر فيها أوسع انتشاراً من الناحية الطوبوغرافية (مشيراً إلى مقاطعة وهمية تحاكي دون شك اقليما ايطاليا) والزمن اوضح، وهو مندمج ان صح القول في أوضاع الشخوص وحركاتهم وفي كيفية تجمعهم وما يبدو عليهم من اعمار مختلفة وفي مثول القبر الذي يروي حكاية الماضي ويوحي بشبح الموت محوّماً فوق المستقبل .

ولك ان تأتي بتعليق مماثل على أحد التماثيل وبنفس الدقة والاقناع ، وهذا يعني انك بغير حاجة إلى ديكور قائم بحد ذاته ليدعم « عالم القول » ويوسعه . فتمثال النصر الذي وجد في جزيرة ساموتراس فاقد الذراعين والرأس ، لا يصور فقط جسماً من الرخام قوياً كاملاً ونابضاً بالحياة ، يجري فيه دم قان تحت أدمة نضرة وخلف غلالة من القماش لصقت به ، إنما يوحي إلينا أيضاً بالزورق الذي كان يحمله والريح التي كانت تدفعه وخفة انطلاق المركب ورذاذ الماء وتتابع الأمواج التي تسرع في جريها .

وجملة المظاهر الحسية التي تؤلف كيان العمل الفني على الصعيد ، الظاهري — بغض النظر عن تنسيقها الكيفي وسحرها العاطفي وقيمتها البنيوية الظاهرية — نستطيع ان نعتبرها مجموعة من الاشارات التي سخرت لتعرض لنا « عالم القول » وتوحي بما يضم من كائنات وأشياء .

وهو مشابه إلى حد ما للعالم الواقعي ، بحيث يتيسر لي ان اتغلغل فكريا في العمل الفني واستحضر الكائنات التي يحدثني عنها . فاشاهد امرأة وجبلا وجدولا في مواضع متباينة . وليس هذا العالم ملزما بحال من الأحوال باحترام جميع قوانين ما نسميه العالم الواقعي : ما الذي يمنع المصور من أن يعرض علينا زهراً أزرق اللون وأجساماً تجوب الفضاء بحرية تامة ، وأضواء خارقة وهالات من نور ؟ وهو قادر ، إذا أراد ، على ان يباعد بيننا وبين الواقع بعاداً شديداً وان يطلعنا على طبيعة تختلف اختلافا كبيراً عن الطبيعة الحقة . فأين توجد جنيات البحر الأسطورية التي صورها واتس Watts أو غوستاف مورو Moreau وأين الجياد المجنحة التي عرض لها انغر Engres وباري Barye و دوره Doere . بل أين ملائكة فرانجليكو Fra Angelico وهؤلاء

الذين ينفحون الرياح ممن أتى بهم بوتيشلي Botichelli وأين الشخوص الفضائية المتمثلة في الرموز . وحسنا ان نسأل بكل بساطة أين تكون على ظهر الأرض مناظر كلود لوران dorrain وتلك الأبنية الهندسية الماثلة في لوحة رافائيل « مدرسة اثينا » وفي لوحة فيرونيز « مادبة ليفي » فضلا عن الوف الأطياف المبهمة التي تتخلل الشعر والموسيقا ؟ والحد الأقصى الذي لا يجوز للفنان ان يتعداه مطبوع بطابع عملي : فلا ينبغي له أن يطالعنا بكائنات غريبة كل الغرابة فلا نفقه منها شيئا .

وفي الحالة الخاصة المتعلقة بالصور الشخصية والمشاهد التاريخية والمناظر التي تشير إلى مواقع جغرافية معروفة في فرنسا أو ايطاليا أو هولاندا ، للفنان ملء الحرية في التزام الدقة الصارمة أو التبسيط في بعض معالمها أو اعدادها اعدادا معينا أو إعادة صنعها وخلقها خلقاً جديداً . كل ما نستطيع قوله في هذه الحالة الخاصة ، ان للعالم الماثل في الأثر الفني علاقة محددة بما نسميه الواقع . وقد تتحول هذه العلاقة من مجرد النقل الأمين حتى الالهام المجمل والمحاكاة في الروح أو الجو العام مرورا بالتعليق والتأويل الحر الطليق . وغالباً ما يتعذر علينا في هذه الحالات الأخيرة ان نتحقق بوضوح ان كان العمل الفني في مقاله يقتبس صراحة من الواقع أم ينشيء عالما مستقلا قد يستجيب إلى جانب معروف أو مألوف من جوانب العالم الواقعي . وللمؤرخ ان يقول في عرضه لنشأة الأثر الفني ان الفنان « بوسان » استذكر ايطاليا في لوحته « رعاة اركاديا » أو ان الفنان « روبنز » استذكر النساء الهولنديات في لوحته « بنات لوسيب » . وهذا كل ما يمكن ان يقال . إلا ان بوسان قد عرض لنا في مقاطعة اركاديا ، وهي ايطالية المظهر شاعرية المعنى —

بلداً طيباً آمناً ، كما عرض لنا روبنز غانيات يونانيات نحيلات وشقراوات أقرب إلى اليونان الأسطورية منها إلى اليونان التاريخية . ولا ننسى تلك الحالات التي تختلط فيها الأزمنة والأمكنة اختلاطا مقصوداً حتى تؤلف عنصراً من عناصر الجمال في الأثر الفني . وما من شك ان الفنان بينوريشيو pinturiechio يعلم حق العلم ان خطّاب بنيولوبا penelope بسراويلهم القصيرة (وبنيولوبا ذاتها بثوبها الحريري) لا ينتمون إلى التاريخ الإغريقي القديم بل إلى القرن الخامس عشر . لقد طاب للفنان ان ينشيء عالما امتزجت فيه العصور والأقطار وجاءنا بهذا التأويل للاوديسة بعد نقلها نقلة طريفة ممتعة ، إلى عصر النهضة . كذلك كان شأن تبيالديو Tebaldeo عندما صور الآلهة ديانا اوفينوس في شخص « مازافيرا العارية » وكان الأمير لورانزو على يقين مما يقتضيه هذا الانتقال من جلال ووقار ، وبدلا من أن يرى الغانية في شخص الآلهة ديانا ، لعله كان سعيداً ان يستشف من خلال المومس صورة الآلهة فينوس .

والفنان حين يبدع عالم الأثر الفني يكون أشبه باله يلهو في قليل من الكلل ، أو ينقاد إلى ذكرى عوالم أخرى ألم بها قديماً ، ولعله ، مثل ديموغرغون ، أنشأها في سابق الزمان ثم أغفلها فصارت إلى زوال .
والإله الذي تصوره الفيلسوف لا يبنتز كان يتخير عوالمه بين الوف العوالم الممكنة ولعل كثيراً منها يشابه شبها قريبا ذاك الذي اصطفاه وآثره في محبته .

العالم الذي يبتدعه الفنان قد يدنو من الواقع . الا ان الأثر الفني ، في الفترة التي ينشأ فيها أو يكون فيها موضع نظر الفنان وتأمله ، هو

الذي يؤلف العالم الواقعي بحد ذاته ، ولو من قبيل الغرض المؤقت، بينما ينحسر الواقع خلف الامكانات ، أو نزوات الالـه ديموغورغون البائدة.

ولو اراد الفنان ان ينقل الواقع نقلا أمينا ، لكان قادرا على تصويره بوسائل حسية مغايرة جداً للمظاهر الواقعية (وهذا أمر سوف نعود اليه بعد قليل) . فاذا شاء اشار الى الأزرق بالأخضر ، أو الى الأسود لعله اوحى بالرياحين و بالألحان مستعينا باللونين الأحمر والأزرق (ولا يفوته ذلك اذا ملك ناصية فنه) . قصارى القول ، لا يفرض عليه في هذا الصدد أي قانون للمحاكاة . ولا يلتزم العالم المطروح على الصعيد الموجودي للتشخيص الفني ، بالتجاوب في الوانه مع ما يكون عليه العمل الفني على الصعيد الوجودي لظاهريته الكيفية المباشرة . وبينما ينفرد الأثر الفني على هذا الصعيد الظاهري بسلم المحسوس الصرف ، يسترد العالم – على صعيد التشخيص – كامل تقيده وتنوعه الملموس فيسعى التصوير سعيا جادا الى ان يعرض بوساطة الألوان على رقعة القماش اجواء ومناخا حراريا ورعشات واحساسات لمسية ، كما يسعى النحت، عبر اشكاله الرخامية ، الى ان يوحي الينا بالدفء والجسد الحي الناعم ، أو هبوب الرياح واشعة الشمس الموقدة (كما في تمثال ساموتراس) .

سوف نفصل هذا كله في حينه . انما نريد الآن ان نلفت نظر القارىء الى أهمية ونوعية العالم المطروح الذي يتمتع بثراء لا نفاد له ، لكنه على كل حال متميز بكيانه الوجودي عن جملة تلك الخصائص الحسية التي يظل منوطا بها بعض الشيء ويظهر بفضلها .

بقيت لدينا حالة دقيقة جداً تتصل بالفنون التي لا تشخص ولا تحتذي ، كالموسيقا مثلا والزخرف الخالص كالارابسك مثلاً .

ايكون من الحق علينا القول : ان هذا المستوى الوجودي غير وارد فيها ، وانها لا تحتل هذا البعد الممكن من أبعاد كيانها ؟

قد يكون ذلك خطأ . والفارق بين الفنون التصويرية وغيرها لا يكمن في هذه النقطة بالذات . وتلك قضية دقيقة كما قلنا سوف نضطر الى تفصيلها بعد قليل . ونكتفي الآن بايراد بعض الملاحظات التي لا غنى عنها وليعذرنا القارىء ان اوصيناه بقليل من الانتباه الى مسألة غير يسيرة .

في هذه الفنون أيضاً تتدخل عملية فكرية من أجل تأويل المعطيات الظاهرية الخالصة في منظومات « شيئية » أو في اشياء معلومة .

لنستمع الى قطعة من موسيقا باخ Bach ومن نوع التسلسل . من المؤكد انها لا تصور احداثا أو اشياء من العالم الخارجي . لكننا عند سماعها لا نعتبرها على ما هي عليه من ظواهر كيفية بحتة بل ندرجها تحت جملة من التأويلات الخيالية التي تستخدم اشكالا مستمدة من الأشياء الواقعية المالوفة في ادراكنا . فدخول المقطع الموسيقي الأول أو « الموضوع » يليه بعد فترة وجيزة دخول الموضوع — المضاد ويتناوبان في الظهور (وكأنهما يلعبان لعبة التخبئة) ويجري الواحد في اثر الآخر . وبعد المطاردة الجامحة حتى النهاية يتوقفان اخيرا ويتم الصلح بينهما في خاتمة المطاف : هذه اللعبة الدرامية تحيلهما الى اشياء أو شخوص ، وتتصل بلون من الخيال التصويري القائم على التجاوب التفسيري بين الواقعية الموسيقية وبين بنية عالم لتصوراتنا العملية الأليفة . والأمر بالمثل عندما نقول :

ان المقطع الموسيقي ذاته أنتقل من مقام الى آخر ، وانه يطالعنا تارة في المقام الكبير وتارة في المقام الصغير (وتصح هذه العبارة لتأويل الواقعة تاويلا ايجابيا لازما) ، فاذا بنا نعتبر هذا المقطع شيئاً من الأشياء أو غرضا مجسما قابلا للانتقال فيما يشبه المكان ، والتجول من الناحية التشكيلية مع بقائه على هويته ، وكأني به قطعة شمع أو حفنة صلصال نعالجها باليد أو كائن يتبدل من طريق التناسخ ، أو زهرة تتفتح (ولنفكر لحظة في التعبير : « التتابع الموسيقي») ، أو وجه تتغير قسماته بسبب الحزن والفرح ، أو بتأثير الأضواء والظلال فقط ، لكنه يبقى في جوهره محافظا على ذاته وشخصيته .

ولننظر الآن في هذا البناء أو هذه الكاتدرائية التي تطالعنا من حيث هي جسم ملموس لا نتصوره تصورا وهميا . فالبناء ماثل امامنا كشيء واقعي . ويمكننا — بل يجب علينا — ان نميز فيه ، بوصفه عملا فنيا ، عدة مستويات : من جهة اولى مستوى تلك الباقة الخالصة من الظواهر الحسية ، ومن جهة ثانية ، اعداده على مستوى الشيء الذي صنع لغرض معين . فهو من الناحية الاولى منظومة جمالية تلعب فيها الأضواء والظلال المتناغمة والمنسقة تنسيقاً بارعا اشبه بالسمفونية المؤلفة من اشكال تمتد في الفراغ عمقاً وتعرض لنا اذا تنقلنا في البناء ، ايقاعا متعاقبا من الأعمدة في منظور متحول ، وتآلفاً وفيرا من الأقواس والقباب والمحاريب وصفائح الرخام . ويشكل هذا كله مجموعة من الظواهر المنسجمة التي تتميز تمييزا واضحا عما ندركه من ناحية ثانية وبصورة واقعية من ذلك البناء المتين المستقر الذي هو موضوع تلك الظواهر وركنها الركين . فقد رسم المهندس المعماري مخطط الكاتدرائية وقدر لها

ابعادها وارتفاعها حتى ياوي اليها المؤمنون وتقام فيها الصلوات ويسبح فيها اسم الله تحت هذا الركام الشامخ من الحجارة .

وقصارى القول ، ان هذه الفنون المباشرة التي لا تشخيص فيها ،

هذه الفنون العارضة غير التصويرية ، هي أيضاً تحتل صورة واضحة مستوى الظاهرة البحتة ومستوى التنظيم الشيئي . والفارق الوحيد الوحيد الأساسي بين هاتين الزمرتين من الفنون ، هو ان التنظيم الشيئي في الفنون التصويرية لايخص الا جانبا من حيث هو شيء أو بالكائنات التي يوحي بها من طريق التشبيه ، أما في الفنون العارضة الزخرفية أو الموسيقية فان هذا التنظيم الشيئي يحتوي العمل الفني ذاته وبكامله ويرتبط به مباشرة سواء كان كنيسة أو مسلة أو قطعة موسيقية أو رقصة . فاذا تكلمنا بلغة المناطقة والميتافيزيائيين قلنا : جميع المحمولات المورفولوجية وغيرها المساهمة في بنية السوناتا أو الكاتدرائية ملازمة لكيانها وموضوعها . أما الفنون التشخيصية ففيها ضرب من الازدواج الانطولوجي والتعدد في موضوع الملازمة. فقد تحمل التنظيمات الشكلية على العمل الفني ذاته (باعتباره صورة شخصية أو تصويرا خياليا أو تمثالا أو قصيدة أو مسرحية أو تمثيلا صامتا) أو على الكائنات الواقعية والوهمية التي يعرض لها أو يوحي بها . فانا استطيع مثلا ان انسب هذه اللفتة أو هذا الشحوب الى الشخص المسمى عطيل بالذات لا الى المؤلف شكسبير أو الممثل غاريك أو المسرحيةباسرها. ذلك الارتفاع أو ذلك العمق يمكن اسنادهما الى القصر الذي يطالعنا في لوحة فيرونيز « مأدبة ليفي » لا الى اللوحة بكاملها.أما في لوحة كوريجيو التي تمثل احدى الحور العين فانني استطيع ان انسب

اناقة الأشكال ورشاقتها في قسمة عادلة الى اللوحة والى الحورية التي بدت فيها. وهذا الازدواج في موضوعات التلازم الانطولوجي – من جهة اولى للعمل الفني ومن جهة ثانية للاغراض الماثلة فيه ، هو الذي يميز الفنون التشخيصية . أما الفنون العارضة فان العمل الفني مطابق فيها لما يطرح من اغراض .

معنى ذلك كله ، ان العمل التشخيصي ينشيء من حوله عالما من الكائنات أو الأشياء التي لا تقبل الاندماج فيه (فتظل خارج نطاقه مجاوزة ظواهره وان كانت منبثقة عنه ومعتمدة عليه) . ولو استطاع أحدهم بعصاه السحرية ان يحيل هذه الصور الوهمية فجأة الى حقائق مادية وان يجسد هذه الأطياف ، لما امكنها قطعا ان تعود الى العلبة السحرية التي انطلقت منها . فالسيدة موناليزا والمنظر الايطالي والنهر والغيوم يتعذر حصرها داخل الاطـــار وعلى رقعة القماش . أما القطعة الموسيقية من نوع التتابع فان « موضوعها » و « موضوعها المضاد » بغرض تجميدهما وتثبيتهما بالعصا السحرية يظلان داخل اطارها الفيزيائي والفني .بمعنى ان العلبة السحرية هنا ملائمة لمحتواها العجيب ومنطبقة عليه انطباقاً متبادلا دقيقاً . مثل هذا التجميد السحري والوهمي أمر واقع وقائم بحد ذاته بالنسبة الى الكاتدرائية ، فقد التحم في هذا الأثر الفني الجانب الواقعي الشيئي ، والجانب الظاهري ، والسند الفيزيائي ، وتطابقت هذه الأمور تطابقا فوريا .

والحق ان الكاتدرائية تتعدى حدود جسمها وكيانها بهالة غامضة من المشاعر الصوفية والاشعاع الروحي والأصداء المفارقة ويتعلق هذا الأمر بصعيد وجودي جديد سوف ننظر فيه بعد قليل .

وبعد ، فان اختلاف التنظيم على الصعيد الشيئي قد افادنا في التمييز بين طائفتين من الفنون : في الاولى منها يعرض العمل الفني لكائنات متميزة عنه من الناحية الانطولوجية ، وفي الثانية لا يفترض التأويل الشيئي للمعطيات غير العمل الفني .

ولنا عودة الى الموضوع ، لكن الذي ينبغي لنا ذكره هو ان جميع الفنون تحتل بقوة الصعيد الشيء المذكور الذي يؤلف جانبا من كتاتها الوجودية وان لم تنتشر فوقه على المساحة نفسها .

* * *

الفصل الخامس عشر

الوجود المفارق

الكاتدرائية – كما مر معنا – ليست فقط جسماً مادياً أو بنية ظاهرية أو تصميماً هندسياً،بل تملك أيضاً ما يشبه الكيان الصوفي أو الهالة المفارقة التي تنمو طبعاً في جو ديني . على أننا نأنس مثل هذا الاشعاع أو هذا التجاوز في كل عمل فني ، وفي مجال أقرب إلى الجو الجمالي الصرف . فليست الجوكندا صورة امرأة يمتد من خلفها منظر طبيعي فحسب ، بل هناك عالم من الأفكار والمشاعر المتفاوتة في غموضها يعمق اللوحة ويسمو بها – إن صح القول – سواء قصد فنشي إلى ذلك أم لم يقصد . أي أن هناك أموراً تتعدى الحضور البسيط لما يعرض على تصورنا من كائنات ، وهو – ان شئت – إحساس بسر خفي ينبعث من اللوحة على نحو مبهم ملغز . وأنا ، بطبيعة الحال ، لاأعني الابتسامة الشهيرة وإنما أعني أمراً قد يطالعنا أيضاً في لوحة كلود لوران « ابحار كليوباترة » أو لوحة رمبراندت « حجاج عماوس » أو تماثيل فنشي « الليل » و « النهار »،ويطالعنا كذلك في المدخل السابع الذي وضعه باخ لمقطوعته « البيانو القيثاري الملطف جداً أو في قبة فلورنسا التي بناها فنشي .

ويراودك هذا الشعور المفارق المبهم والذي لاشك في وجوده ، أمام كل عمل فني خليق بهذا الاسم وينم عن مستوى جديد بالقياس إلى ما تعرفنا إليه من مستويات ، وعلى الأخص بالنسبة إلى هذا العالم من الكائنات المحسوسة (الواقعية أو الوهمية) التي تحدثنا في شأنها قبل قليل .

وأحياناً قد نسعى إلى تأويل هذا المضمون الذي يعجز عنه الوصف ونعمل على تقليصه أو الغض من شأنه عندما نرى فيه جملة من الرموز . فاليدان اللتان نقشهما رودان Rodin في مجموعته الشهيرة « الكاتدرائية » ترمزان ضمناً على الصعيد الحسي إلى شخصين ، رجل وامرأة جمعا أناملهما في هيأة معينة . لكنهما توحيان أيضاً وعلى صعيد آخر بنظرية العشق الشامل من حيث هو بناء روحي . والأمر بالمثل في القصيدة التي نظمها مالارميه ومطلعها « انبثق من صهوة كأس عابرة وطفرتها . . » فهي تحدثنا عن كأس خلت من الزهور ، لكنها ، على الأرجح ، تهيب بنا إلى تصور حلم يتعذر تحقيقه . على أننا نجد في هذين المثالين ، ان « عالم القول » الملموس هو الذي ازدوج وقام على صعيدين ، أحدهما سند للآخر . ولا نستطيع الجزم بأننا تحولنا من مضمار إلى آخر . لكن الأمر على خلاف ذلك في حالة الكاتدرائية التي أشرنا إليها ذات الهالة الصوفية . فالأفكار الدينية هنا هي مصدر الشعور المفارق . وكل ما نستطيع قوله إن هناك انسجاماً بل تواطؤاً بين الاحساس الديني المفارق وبين القيمة الجمالية الخاصة للبناء (من ظلال أو زجاج ملون وجلال مهيب وهبوط جانبي لأشعة الشمس واندفاع الأعمدة إلى العلاء واضفاء صبغة روحية عامة على الأشكال) . وفي لوحات الايطالي فر انجيلكو يتطابق المثل الأعلى المسيحي الذي ألهمها مع صفاء الوسائل الفنية المحضة

وبراءتها الغضة ويمتزج بها . يتضح ذلك في لوحة « البشارة » أو « غبطة الأتقياء » أو « يوم الحساب » ولعلنا نجد هذه الناحية الروحية بصورة أصفى في لوحة فنشي « العذراء بين الصخور » ولوحة تيسيانو « الدعوة إلى المحبة » . وعندها يتعذر علينا أن نستبيح — على وجه الدقة — سر ذلك العمق أو ذلك التجاوز للمعطيات الحسية الواضحة ، أو ذلك العالم الغيبي الذي كان معقد رجاء الفنان في مثل تلك الأعمال ، وأضفى عليها مضموناً يستحيل الافصاح عنه ، وان ظهر فيها ظهوراً ملحاً . ونحن وان كنا لانطمح إلى التعبير عن أمور لايفصح عنها إلا لوحات « العذراء بين الصخور » و « الدعوة إلى المحبة » و«تمثال النهار » والمقدمة الموسيقية السابقة ، لكنا نعترف بأننا ملزمون ، في صدد المعطيات الوجودية ، بأن نأخذ بعين الاعتبار هذا العنصر الخفي الذي لايحظى به الفنان إلا بعد لأي ، ويجزى عليه خير جزاء . ولا أدل على أهميته من تطير الرجل البدائي أمام الصور واضطرابه الشديد ، فضلاً عن تلك الهالة من الاجلال التي تبلغ الدرجة الصوفية وتعتري الرجل المتحضر ذاته أمام بعض الآثار الفنية ، وتلك الجهود التي ينفقها ألوف المفكرين والنقاد في سعيهم إلى اكتناه المعاني التي لا نفاذ إليها تقريباً والتي يتضمنها العمل الفني (ولوحة الجوكوندا أفضل مثال على ذلك) .

ولقائل أن يقول معترضاً على ما ذهبنا إليه (ولنولين اعتراضه كل عنايتنا) : يحتمل أن الهدف من تأثير الفن ونجاحه ان يجعلنا نتحايل من بعيد وننشد أموراً لا يستطيع تحديدها أو تسويغها . ويحتمل ان القصيدة التي استحوذت علينا وألقت في روعنا شعوراً غامضاً بالتسامي في شخصنا وواقعنا ، أو تأويلاً ميتافيزيائياً لعباراتها « التي هي أنبل

وأصفى من عبارات القبيلة . . . » ، وان السمفونية التي جعلتنا نتألم ونبتهج في آن شوقاً إلى إلهام خفي وشيك لكنه لايبين – نقول : يحتمل ان كلاً من هذه الأعمال الفنية قد خدعنا وأوقعنا في حبائله الواسعة وجعل من هذا الشيء الذي نهفو إليه ما يشبه الاشارة (س) المجهولة لأمر يتعذر تحديده . حتى في هذه الفرضية اليائسة بالذات ، لابد لنا مع ذلك من أن نسجل ذلك العنصر المفارق المستتر لحساب العمل الفني بوصفه جزأ لايتجزأ من كيانه .

لك أن نقول في هذا المستوى الجديد إنه ليس إلا قبض الريح ، ولكن لامفر من اعتباره بعداً آخر من أبعاد الأثر الفني .

وقد لايكون ذلك حكراً على الفن وحده . وما من حقيقة في العالم (مشهداً كان أو حدثاً أم وجهاً إنسانياً أم مغايرة روحية) إلا استطاعت أحياناً أن تتعمق في نظرنا وتسمو على حضورها الحسي الملموس لتتفتح أو تتواصل مع شيء يجاوز أفقنا أو يجعلنا نتوهم مثل هذا التجاوز . وقد يقول ميتافيزيائي قنوط : ربما كان الوهم دائماً الكلمة الأخيرة في انطباعنا هذا . ولكن ما دام الوهم (ان كان لابد من وهم) إرادياً في الفن ومقصوداً ، وما دام الحصول عليه لايتم إلا عن علم وبينة بوسائل جمالية في حقيقتها وجوهرها ، انتظمت لتقضي إليه ، يكفينا ذلك حتى نسجل المحتوى الوجودي لهذا الوهم على رصيد الفن بوصفه جزأ من مضمون العمل .

وسواء أكان سراباً خادعاً أم حضوراً واقعياً لضرب من الوجود السامي الذي تحل رموزه بأعمال متجددة ومتواصلة ونابضة بالحياة ،

فان هذا الشموخ الذي يرقى إليه الأثر الفني على الصعيد المفارق ، وهذا التجاوز للمستويات الوجودية التي أتينا على جردها ، يستكمل العمل الفني فيمد أجنحته إلى أبعد ما يطيق الكائن من حدود لايتطرق إليها الشك والنزاع .

* * *

الفصل السادس عشر

مجمل النقاط الأساسية

أثبتنا للعمل الفني أربعة أنماط من الوجود يستخدمها جميعاً ، وهي في اللغة الفلسفية التقنية : الوجود الفيزيائي والوجود الظاهري والوجود الشيئي (اما بالتأويل المباشر للإدراك ، واما بالتشبيه الوهمي) والوجود المفارق . وبتعبير آخر أقل تزمتاً نقول : ان العمل الفني هو في الوقت نفسه شيء مادي ومجموعة خصائص حسية متضافرة وبناءة يمكن ارجاعها إلى منظومة متدرجة كالسلم الموسيقي ، ومجموعة متناسقة من الأشياء والكائنات المشابهة بعض الشيء لما يعرض للتصور الانساني المألوف ، سواء كانت هذه الأغراض متجاوبة مع أغراض العالم الواقعي خارج الأثر الفني (كما في الصورة الشخصية) أم كانت وهمية خالصة ولا كيان لها إلا ذاك الذي يسنده إليها الخيال الفني (كما في الرسم الوهمي) أم امتزجت أخيراً بالعمل ذاته بوصفها تنسيقاً واقعياً لمعطياته الظاهرية والمادية (وربما كان هذا التنسيق مباشراً بعض الشيء أو خيالياً أو تشبيهياً) . أما الوجود الأخير للعمل الفني فهو ما يشبه الهالة أو التسامي

إلى ألوان من الحضور الرفيع الذي يتعذر الافصاح عنه ، وكأن الفنان استشفه عبر أشكال أوضح من الحضور .

والقول بأن العمل الفني يضم هذه الأمور جميعاً ، معناه قبل كل شيء ، إنه يمتد على هذا العمق في أربعة مستويات وجودية يحتلها بكاملها على نحو متفاوت من الثراء والحيوية . وتؤلف هذه المستويات في جملتها كائناً وحيداً متفرداً يمكن تحديده في درجات متنوعة واصعدة مختلفة يقدم كل منها صورة جزئية له وناقصة وتنشأ علاقات عديدة من الانسجام والتجاوب بين تلك الأنماط الأربعة من الوقائع . وينجم عنها أصداء داخلية متبادلة في كيان عضوي مبني بناء متقناً . فاذا تأمل أحدهم لوحة خيل إليه أنه لايرى فيها إلا صورة تشبيهية تحاكي الطبيعة ، فلا يدري أن معظم ما يجيش به صدره من فتنة وإعجاب مرده إلى تنسيق الألوان والأشكال والألوان المتآلفة والمنسجمة التي تؤلف ما يشبه النغم الظاهري . وقد أتقن غرضه حتى يرمز مع الأشياء المطروحة ، ويوفر نوعاً من المصاحبة الموسيقية . وقد يتأمل أحدهم في أحد المعابد فيمتدح تنسيقه الرائع وبناءه المتين وعلوه الشاهق واضاءته المنسجمة ، ولا يدري أن ما يغمره في الوقت نفسه من مشاعر الإجلال العميق « لحضور » يفسره حسب معتقده الديني ، مرده إلى أن كل شيء قد أعد في البناء المذكور كي يهيب بالزائر — من الناحية الجمالية — إلى الانطلاق الروحي والرغبة في تجاوز كل تلك المعطيات المرئية الملموسة ، ونشر جو فني من الخفاء المهيب ، وألوان من الايحاء التي تفضي إلى الاحساس بعالم ماثل أمام بصيرته تتحدى وقائعه كل تحليل ويفرض ذاته كمضمون أغنى من جميع مظاهر هذا العالم الضئيل المطروح لحواسنا .

ونخلص من ذلك كله إلى تعريف جديد للفن أكثر نشاطاً وأوثق صلة بوظائفه الفعالة وكيفية تأثيره في المشاهد فنقول : ان الفن (وبخاصة الفنون الجميلة) هو الذي يؤول بنا إلى الشعور بعصر مفارق بالقياس إلى عالم الأشياء والكائنات التي يتوسل في عرضها بوسيلة وحيدة ألا وهي تنظيم بعض الخواص الحسية استناداً إلى جسم فيزيائي أعد لانتاج هذه المؤثرات .

ومن الناس من يريد أن نشرح له كل شيء فيحلف بالسؤال قائلاً : «ولم اربعة انماط من الوجود فقط ؟ وفيم هذه الأربعة بالذات ؟ »

وقد يتيسر لنا وضع نظرية تعلل بصورة مسبقة هذه الأنماط الأربعة لوجود الأثر الفني . إنما ينبغي الاحتراس من مثل هذا التعليل المسبق ولاسيما اللجوء إلى ضرورة قد ينقضها تقدم الفن بين عشية وضحاها

وليس يصعب علينا أن نجد خارج نطاق الفن ، وبوسائل تحليلية مغايرة ، تعدداً مماثلاً في أنماط وجود الكائنات التي تطلع علينا في أرجاء العالم الرحب الفسيح . لكن ميزة الفن أن يقدم لنا صورة لانتشار الكائن الوحيد على مستويات وجودية متنوعة كأحسن ما تكون من الوضوح والصفاء والتنسيق ، بل لعلنا لا نلقي خارج الفن مثل تلك الوحدة وتلك الصياغة المتقنة التي يصوغ بها المظهر الوجودي المتعدد للكائن الواحد . فلا غرو ان يعتبر التحليل الجمالي حاسماً ومانعاً من الناحية الفلسفية .

وإذا أردنا أن نلتمس تعليلاً لهذه الأنماط الأربعة ، أجدى من التعليل السابق للتجربة وأشد منه حيوية ووقعاً ، قلنا أن المستويات الأساسية الأربعة ، المشار إليها كافية للتجربة الفنية — أو بدت لها كافية — حتى

تضفي على العالم الفني ثراء بنيوياً مبسطاً وصافياً ومنسقاً يستطيع أن يكافىء كل ما نرى من تعقيد واضطراب وغموض في العالم الواقعي — حيث تتوفر العناصر البناءة ذاتها وان كانت أكثر تنوعاً وابهاماً وعوداً لكنها ليست أوسع في بعدها الكلي .

فاذا وجد في الواقع المتشعب جانب من الوجود ، خطير وجديد بالنسبة إلى الفكر الانساني ، ولما يستخدمه الفن أو يدمجه في أعماله دمجاً واضحاً، فما الذي يمنع الفن من الاستقرار فيه وامتلاك ناحيته واستنفاد طاقته؟هل نضب معين الفن ؟ أم ضاقت به الحيل ؟ أم أوصدت بوجهه أبواب المستقبل ؟ أما من راية لامجد تعقد لأحد الشعراء اذا استطاع في الغد القريب أن يبعث في الفن رعشة جديدة من رعشات الوجود ، أو يغزو قطاعاً من الواقع ما يزال بكرا ، فيضمه إلى أعماله ويبعث فيه النشاط والحياة ؟ وما ينبغي لنا أن نقيد فن المستقبل بحدود ضيقة .

* * *

الباب الرابع

منظومة الفنون الجميلة

الفصل السابع عشر

الفن والمادة

من الحق علينا – بطبيعة الحال – أن نبين في دراستنا – وبنفس الاهتمام – ما يفرق بين الفنون ، وما يؤلف بينها رغم هذه الفروق. ولا بد لنا من أن ندرك ادراكاً صحيحاً طبيعة الانفصال الذي يباعد بينها والحواجز التي تعزلها ، وما يتخلل هذه الحواجز من علاقات متبادلة .

ولكن فيم هذه الكثرة من الفنون ؟ من أجل إيجاد تعليل لها ربما عمدت إلى صعيد الجسم الفيزيائي (كما يحدث في معظم الأحيان) وعزوت هذه الكثرة إلى تنوع الخامات المستخدمة .

والفكرة لا تخلو من اغراء . لأن تنوع المواد أمر واضح في الفنون وعلى قدر من الأهمية . النحات يدفع بمطرقته الازميل في الرخام . و المصور يبسط بريشته أو سكينه معاجين ملونة على رقعة قماش امتدت أمامه . والموسيقي يجعل الهواء يهتز مستعيناً بلسان المزمار أو بصفائح خشبية صغيرة تتحرك تحت الأوتار . والراقص يجعل أطرافه في أوضاع

مختلفة مستيعناً بعضلات جسمه . هناك ارادات متشابهة — كما ترى — تحلو بفكر الفنان إلى مغالبة عدد من المواد المتباينة . وهذا العراك الفكري هو في حقيقة أمره مظهر هام من مظاهر الفن .

على أننا نلاحظ بسهولة أن تعدد الخامات لا يتفق مع تصنيف الفن إلى أصناف نموذجية . وقد يتعذر علينا أن نفرد لكل طائفة كبرى من الفنون مادة تستأثر بها وتطبعها بطابعها . وربما كان من المفيد أن ننظر في الموضوع عن كثب .

فالنحت لا يستخدم ألوف الأنواع من الحجارة فحسب ، من رخام باروس حتى حجر اوفيل، بل يستعمل اصنافاً من المعادن كالبرونز والنحاس الأحمر والرصاص في فرساي والتوتياء والذهب في بعض التماثيل العاجية ، فضلاً عن العاج والسنديان وخشب الاكاجو والأبنوس من جزيرة ما كاسار والشمع والصلصال ، وليس الحجر حكراً على النحات وحده ، بل تراه في العمارة والطباعة الحجرية ، كما تجد المعدن أداة يصطنعها الصائغ والنقاش الذي يدفع بمنقاشه في النحاس الأحمر ، وصانع الأواني الخزفية الذي يستخدم الذهب من ارجوان كاسيوس في رسومه ، مثلما يستخدم النحاس المؤكسد للحصول على الأحمر اللاهب وأول أوكسيد النحاس للحصول على الأخضر الزمردي ولا يستغني الموسيقي ، من ناحية ، عن المعدن الذي يهتز في آلاته النحاسية وأبواقه على أنواعها . . .

وهذا الموسيقي بالذات ، لكي يجعل الهواء يهتز ، يعمد إلى خشب الصنوبر في صنع الكمان والفيولونسيل وشرخ الفلك من صنع الكلارينيت

والمزمار ، والقصب في صنع ألسنة الآلات النافخة ، والجلد في صنع الطبول والدفوف . فهل تعتبر الموسيقا وقفاً على النحاس أم الخشب ؟ أو أنها فن الأوتار أو الجلد المشدود ؟ والحق أنها تضم هذه المواد جميعاً وهي تبقى ، في المقام الأول ، فن الهواء المهتز الذي يؤلف خامتها بالمعنى الصحيح ولو أن الهواء ليس ملك الموسيقا وحدها.

أليس هناك الفضاء الجوي الذي يلعب دوراً في التصوير والهندسة المعمارية وتنسيق الحدائق (حسبك أن تمعن النظر في هذه العبارة فقط : المنظور الجوي) ؟

ولنعالج القضية من زاوية أخرى . فقد تناول أحد الفلاسفة المعاصرين ذلك الموضوع المطروق حول أهمية المادة في الفن ، ووضع فيه مصنفات عميقة وممتعة . لكنه في حديثه عن الفن أخذ يفكر في الشعر بصورة أساسية واضحة . هل ينبغي اعتباراً الهواء والماء وقفاً على الشعر ؟ الماء في الفن أو الماء بوصفه خامة جمالية ، اذا عرض أحدهم لبحثه جمالياً (كما درسوا الضوء من هذه الناحية) وجب عليه أن يحدثنا مثلاً عن الفن الذي يستخدم الماء خامة له حتى سمي باسمه ، ونعني التصوير المائي . والذي أتيح له ممارسة هذا الفن والاستمتاع بتقنيته وربما يقوم به من مغالبة وعراك ، لا مع المفردات التي توحي بالماء ، بل مع واقع هذه المادة الملموس يستطيع أن يصف لنا كل هذا السحر الذي يجده أولاً في منظر الماء الزلال وما برح بكرا في الوعاء الذي يحتويه وثانياً عند مزجه بالمعجون وبسطه على الورق بسطاً عريضاً أو متأنياً مع التماس بريقه المتنوع بنظرة ثاقبة تريد أن تتحقق بسرعة أن كانت اللمسة قد جفت أم يمكن أن يدس فيها لون آخر دقيق ، وثالثاً أمام ذلك الحضور

المثالي للماء داخل العمل الفني الكامل الذي ما زال يذكره بالسيولة الأصيلة المتبخرة بفضل جرأة اللمسة التي شددت تسديداً محكماً ، أو صفاء الخلفية ونقائها ، أو اندماج الألوان اللطيفة اندماجاً للنيلذا وذوبانها بفيض من الماء . ويجدر بذلك الباحث أن يحدثنا عن فوارات المياه في قصر villad'est الايطالي وبعض المؤلفات الموسيقية مثل « قطرة الماء » (شوبان) أو « الحدائق تحت المطر » فضلاً عن خرير الجداول التي لا حصر لها من الانتاج الموسيقي من كوبران الفرنسي إلى غريغ النرويجي مروراً بالألماني بيتهوفن ، وانسياب الأنهار الهادئة العريضة في « ذهب الراين» فاغنر والأمواج البحرية المتلاطمة في مقطوعة فاغنر «المركب التائه» أو في الملحق الثاني لرائعة غريغ «بيرجينت» peer qynt

ولا نعني أن كتب باشلار المشار إليها وقد أغفلت الحديث عن هذا كله ، بل لا سبيل إلى تصور ذلك . والذي عنيناه هو أننا نستطيع الحديث عن الخامات جميعاً في صدد فن واحد فقط . واذا تيسر للشعر أن يوحي بالماء والهواء ، أو أي عنصر مادي آخر ، فما ذلك — على وجه الضبط — إلا لأنه لا يستخدم هذه العناصر ، ويقصر نفسه على الحبر والورق . فالمادة في الواقع (أو على أقل تقدير الماء والهواء) لا تظهر في الشعر إلا على الصعيد الوجودي الثالث للفن ، حيث لا يوجد إلا البناء الروحي (انظر سابقاً الفصل الثالث عشر) .

والدراسة الجمالية التي تريد أن تختص بمادة واحدة ، من أجل عرضها عرضاً وافياً ، والتصدي لكافة جوانبها ، الماثلة فعلاً أو الموحى بها ، لابد لها من أن تتقصى تلك المادة من خلال جميع المستويات الوجودية

للفن . فمن أراد أن يضع بحثاً جمالياً في الجلد مثلاً (لم لا ؟) كان لزاماً عليه في نطاق الفنون النشخيصية ، أن يتناول البشرة الرخامية لأجسام السابحات المرتعشات ، وأن يدرس الادمة الحية في اللوحات ، وكيفية التعبير عن الجسم العاري في الحفر النحاسي بأشكال هندسية (كالمربع والمعين) أو بمساحات مرقطة. كما ينبغي له أن يتقصى في الشعر المفردات التي يستخدمها حتى يوحي بانطباعات البشرة ، وكيف ينظر إلى الرخام أو إلى نهد الحبيب بعين تمارس اللمس ، أو يلمسهما بيد تمارس البصر (على حد قول غوته) . وعلى صعيد الأمور المادية الملموسة، ينبغي لهذا الباحث أيضاً أن يتناول حاسة اللمس بوصفها وسيلة من وسائل المعرفة والاختبار الكيفي ، وأن يعرض للدور الذي تؤديه « القيم اللمسية» في التصوير والموسيقا والنحت . فاذا تصدى للجلد في وجه ده الفيزيائي كماده أولى ، أمكن له أن يجوب رحاب الفن جميعاً ، (سواء تحدث عن الجلد الحي أم الجلد الميت المصنوع) وان ينتقل من موضوع الجسم العاري إلى الجسم المخضب بالألوان ، من القناع إلى قسمات الوجه في الرقص والتمثيل الصامت ، واستطاع في نطاق الموسيقا أن يتكلم عن جلد الطبول والدفوف ومزمار القربة ومنفاخ الأزغن وحواشي ومفاتيح المزامير . ولابد له في الأرغن أيضاً من أن يتحدث عن تلك القطعة من جلد الخروف وصوفه المستخدمة في سد الانابيب الخشبية من أجل أن تصدر ألحاناً منخفضة . عندئذ يتحول إلى تجليد الكتب (وما نشعر من بهجة حين نلامس رقاً ناعماً أسمر مزداناً بنقوش مذهبة صغيرة . أو نداعب بأناملنا جلداً مدبوغاً أحمر خشناً كان أم مخملياً ، أو جلداً أملس من الحرباء أو الأفعى مرقشاً باللونين الأخضر والأشهب في

صورة مضلعات هندسية) . ولا بد للباحث أخيراً من التعرض لموضوع الأثاث والديكور المنزلي (كالمقاعد والطنافس التي صنعت بجلد السمك أو الجلد الصقيل أو المنقوش المموه بالذهب أو المدبوغ) ولفن الثياب (كالجلود المرنة والفراء) والنقش بالاسفنج المغموس في الحبر ، وغير ذلك من الفنون . ولنقف عند هذا الحد ، فقد تحققنا من عدم ظهور نوعية فنية تستأثر بالجلد . فالمادة متداخلة تداخلاً عشوائياً — ان صح القول — في شتى مجالات الفنون .

* * *

الفصل الثامن عشر

بعض التقسيمات التقليدية في جدول الفنون

ومن الخير أن نتناول الموضوع على صعيد آخر ، غير الصعيد المادي. أو بالأحرى ، يحسن بنا أن نبحث عن المستويات التي يرشدنا إليها النظر في جدول الفنون عندما نحاول أن ندخل فيه نظاماً معيناً .

وغالباً ما يتحدثون عن طائفتين من الفنون في المجموعة التقليدية: الفنون التشكيلية والفنون الأخرى التي تسمى عادة بالفنون الصوتية . ويعلقون عليها أحياناً بقولهم : الفنون المكانية والفنون الزمانية .

ويبدو لنا من الرهلة الأولى ، أن هناك بوناً شاسعاً بين الفنون التي تعرض أعمالها كاملة ودفعة واحدة فتحتل حيزاً من الفراغ وأبعاده محددة — كما في العمارة — والتصوير والنحت وبين غيرها من الآثار كالموسيقا والشعر — التي لا تشغل مكاناً معيناً ومرسوماً ، وليس لها أبعاد قابلة للقياس ، إلا في الفترة التي تضطر فيها إلى نشر كيانها بصورة متعاقبة ، وتوالي أجزائها المقومة لها الواحد بعد الآخر .

لكن هذا التسقيم ، برغم بداهته التي تظهر للوهلة الأولى ، سرعان ما يتلاشى ولا تقوم له قائمة أمام تحليل أدق .

فلدينا — كما يقولون — عنصران ؛ الزمان أو المكان . إلا أن للزمان خطاً مشتركاً في جميع الفنون بما فيها الفنون التشكيلية . وإليك على سبيل المثال عنصر الزمان في العمارة هل سمعت بأبنية فورية ؛ أو أبنية يمكنك الاحاطة بها من نظرة واحذة وتعفيك من أن تسلك في مسلكها متئداً حتى تقدر ارتفاعها المتنوع وأطرافها الخارجية والداخلية ومتظورها المتحول ومظهرها المتعاقب ؟ وهل وجدت أبنية لا يتغير مشهدها بتغيير الساعات والفصول ؟ إلا يغير الصباح والمساء والربيع والشتاء والشمس والغيوم من متظر الكاتدرائية وينقلها من حال إلى حال ، شأنها في ذلك شأن التمثال في الحديقة العامة ، أو الحديقة نفسها ؟ فاذا تنفس الفجر غمر النور ذروة هذه الكنيسة الريفية ، ثم أهل عليها ظهراً جانحاً قليلاً نحو محرابها ، واذا جاء المساء أضفى على واجهتها لوناً قانياً ، عندما تقف شمس الأصيل وجهاً لوجه أمام وردتها الزجاجية . أما الصيف فيجعل حجرها ناصع البياض بينما تحيله امطار الشتاء إلى رمادي قاتم .

وما رأيك بالفراغ في الموسيقا ؟ وأنا لا أعني فقط المؤثرات الصوتية الموحية بالفراغ (كالنغمات النائية أو القريبة) أو الموحية بالعمق والنتوء (كالألحان التي نسمعها فوق قاعدة تصاحبها أو النغمات المتناوبة)كما لا أعني فقط الارتفاع (أي الأصوات الحادة والمنخفضة ، والغناء الذي يعلو ويخبو) انما أعني أيضاً من الناحية الفيزيائية ، كيان العمل الفني أي الكتلة الهوائية المهتزة التي تملأ فضاء الحجرة حيث نضدت آلات العزف وفق ترتيب مكاني مرسوم ، الكمان إلى اليمين والفيولونسيل

والكونترباس إلى اليسار . هنا الابواق وهناك المزمار الذي تصلني ألحانه متدانية ضعيفة بسبب المسافة الفاصلة .

وهذا الزائر الجديد ، فن السينما ، هل تعتبره فناً من فنون المكان أم الزمان وهو في الحقيقة يستخدم الاثنين معاً ويؤلف بينهما .

وواضح ان الأساس الذي ارادوا ان يقيموا تصنيفهم عليه ، لا يعيننا إلى ما نريد. ففي العمارة والنحت والموسيقا والشعر (بعضها تشكيلي دون الآخر) يأتي ادراك العمل متعاقبا على مر الزمن . وفي التصوير والمسرح والموسيقا أيضاً ، يحتل العمل الفني بجسمه الفيزيائي مكانا وأبعاداً منسقة في الفراغ . وكل ما أرادوا قوله من تمييزهم المبسط المشار إليه ، هو ان الجسم الفيزيائي في بعض الفنون ثابت لا يتحول اجمالا بعد استيفائه واكتماله ، بينما لا يظهر في فنون أخرى إلا ظهوراً مؤقتا في كل جزء من أجزائه ، وفي اللحظة التي نحتاج فيها إلى مثول هذا الجزء . وذلك — كما ترى — تمييز قليل الشأن من الناحية النظرية ، وان كانت له فائدة عملية ضئيلة .

ثم عملوا ، في تفسير هذه المجموعة المزدوجة من الفنون ، إلى تقسيم آخر أجل خطرا من الأول . وقالوا ان التصوير والنحت والعمارة تخاطب البصر في المقام الأول وبصورة أساسية ، بينما يخاطب الشعر والموسيقا حاسة السمع . وزعموا في تبرير هذا الازدواج ان حاستين فقط تتميزان بميزة جمالية هما السمع والبصر (وهذا أمر معروف ، حسبك ان تعيد النظر فيما كتب كوزان v.cousin أو هيجل Hegel) .

ونحن هنا في صدد مزيج دقيق جداً من الحق والباطل .

ومن العبث ان ننكر عليهم قولهم بأن الرسم يتوجه إلى العين والموسيقا إلى الأذن . ولكن هل كانت هاتان الحاستان وحدهما معنيتين بالأمور الفنية ؟ ما قولك في الحاسة العضلية أو الحركية التي لها شأن بالغ في الرقص والنحت حتى العمارة (وفيها تلعب دوراً خطيراً من أجل ادراك العمق الفراغي) . ولم لا يكون لها شأن في الشعر أيضاً ، حيث يقتضي نطق الألفاظ تدخل الحاسة العضلية والحركية ؟ ثم ان الأدب الذي يوضع عادة للقراءة أكثر مما يوضع للاستماع ، جدير بأن نعتبره فناً تشكيليا لانه يخاطب حاسة البصر . وأنت تعلم أهمية التنسيق المطبعي وتخير الحروف الملائمة وتوزيع الكلمات على الصفحة . حسبك ان تذكر كيف طبعت قصيدة مالارميه « رمية النرد » بغض النظر عن النقاش حول موضوع الحوار الداخلي ، أو حديث النفس . هل يكون ذا طابع بصرى أم سمعي أم حركي ؟

واتضحت لنا هذه المسائل جميعاً بعد أن تحققنا ان الأمر لا يتعلق ، على الصعيد الظاهري للفن ، بالإحساس (بمعناه النفسي – الفسيولوجي) بل بخصائص حسية . فاذا قلنا ان الحركات هي الخاصة النوعية للرقص مثلا ، فلا يهمنا ان تكون موضوع شعور عضلي مباشر من قبل الراقصة ، أو ان تتوجه إلى المشاهد من طريق البصر فيدرك الجوهر الكيفي للتحرك في الفراغ ، إما بالخيال فقط أو في الاطارات العامة والمعقدة للادراك . وإذا كان التصوير على الصعيد النوعي ينفرد بخاصة اللون ، وكان كل من النقش والتصوير المائي والتصوير الشمسي وتصوير الكامايو ينفرد بخاصة الاضاءة ، فلا يهمنا ان يكون هناك عضو واحد (الشبكية) أو عصب واحد (العصب البصري) كفيلا بادراك اللون والإضاءة

معا ، ما دمنا قادرين على عزل كل منهما في حضورهما الحسي المتداخل والشامل ، بحيث نتعرف إلى مجموعتين متمايزتين من الخصائص الحسية والوسائل الجمالية . ونحن نعلم ان الإدراك المحسوس للآثار الفنية هو في حقيقة أمره أمر مختلط دائماً وغير صاف . فلوحات فنشي وكوريجيو وبرودون مدينة للاضاءة الخافتة ولو انها لوحات تصويرية ملونة . على حين ان الديكور الخزفي الجداري المصنوع من الكامايو البرتغالي في القرن الثامن عشر ، عمل من أعمال الإضاءة الخافتة وان كان اللون يلعب فيه دوراً خطيراً (مثل ذلك الاطراد من الأزرق القاتم إلى الأزرق الفاتح على خلفية بيضاء مشوبة بالزرقة أو باللون القمحي) . فاذا قلنا في التصوير انه يختص بالألوان ، وقلنا في الكامايو انه يختص بقيم الإضاءة ، فلا يعني ذلك ان هاتين المجموعتين من الخصائص خاليتان من كل شائبة ، بل يعني غالبية احداهما على الثانية من الناحية الفنية . وقصارى القول ان الطابع النوعي الذي يحدد أحد الفنون لا يترتب على استخدام نوع واحد من المعطيات الحسية ، بل هو الدور الوظيفي الغالب لجملة متدرجة من الخصائص الحسية كان الأثر الفني قد استقر فيها على احد المستويات التي يتسم بها كيانه الجمالي .

وبعد ان تبين لنا ذلك كله ، لم يعد من العسير علينا ان نرى في ألوان التصوير وفي اضاءة التصوير المائي ، وفي نتوء النحت ، وحركة الرقص ، والعناصر الصوتية الأساسية للنطق في الأدب ، والصوت الصافي في الموسيقا ، ان نرى في هذا كله معطيات نوعية من الناحية الكيفية تميز الفن على صعيد الوجود الظاهري.

وسوف ندرك بعد قليل ان هذا المبدأ لا يؤثر وحده في التصنيف ، بل يتداخل معه مبدأ آخر ، وكلاهما ضروري في تفسير جدول الفنون الجميلة بكل تشعبه تفسيراً كاملاً . ولا مناص من الأخذ بمبدأ الخواص الحسية لانه احدى وجهتي النظر الأساسيتين في تنظيم جدول الفنون .

والذين ينازعون في أهمية هذا المبدأ (ولا سيما باسم العلاقات المتبادلة بين الفنون) يطرحون القضية طرحا خاطئا ولا يحيطون بالموضوع احاطة سليمة . فليست القضية ان نعلم اذا كانت نوعية الفنون مطلقة وحاسمة . ونحن منذ الآن على يقين بأن الأمر غير صحيح . تتلخص القضية في معرفة العقبات التي ينبغي للعلاقات المتبادلة ان تتجاوزها وعلى أي مستوى تصح اقامة تقسيم يمكن ازالته على مستويات أخرى . ولقد رأينا ، في الواقع ، ان هناك تنوعا في غاية الأهمية يقوم على الصعيد الظاهري . وهذا أمر لا مفر منه . فاذا وقع اختيارك على خاصة حسية معينة لتكون الأداة الأولى للاثر الفني على الصعيد الظاهري ، كانت النتائج التي يسفر عنها الاختيار خطيرة جداً واكتسبت قيمة تأسيسية . ولك ان تتجاوز هذا الخيار من نواح أخرى وتعيد إلى الفن كامل سماته المشتركة . إلا ان هناك صعيدا واحدا ، وصعيدا وجوديا محددا — وهو الثاني ، أي صعيد الظاهرة البحتة — يكون فيه العمل الفني أما موسيقا أو أدبا أو نحتا أو رسما ، من جراء خيار لا رجعة فيه ، يؤثر في مصيره تأثيراً حاسماً .

الفصل التاسع عشر

تعدد الفنون

واحصاء الخواص الفنية

لدينا من الفنون ما يعادل في عدده – على أقل تقدير – الخواص الحسية التي تنتظم في سلم متدرج (قلنا : « على أقل تقدير » لان كلا من هذه المجموعات المتدرجة كفيل بانشاء فنين اثنين ، كما نرى بعد قليل) .

فهل نستطيع حصر هذه الخواص القابلة للاستخدام فنياً ، واحصاءها في قائمة محددة وفق أصول محكمة ؟ واذا كانت كل منظومة من هذه الخواص قادرة على انشاء فن أو فنين ، فما الذي دعا إلى وجود ذلك العدد الاجمالي الضئيل من الفنون ؟ .

ولو اننا بقينا على الصعيد المباشر للخاصة الحسية ، لوجدنا عدداً من المعطيات لا تؤلف فنونا نوعية (مثل الذوق والشم واللمس والثقل الذي يمكن تقديره عضليا الخ . .) وان كانت تبدو أساسا سائغا مقبولا ، على غرار الألوان وتقدير الحجوم . أيكون لزاما علينا ان نعود إلى

رأي كوزان الذي استبعد من نطاق الفنون جميع الحواس ، عدا السمع والبصر ؟

ولا يصعب علينا الرد على هذا السؤال ، ونحن لا نرى مبدئيا ما يحول دون ان تكون كل زمرة من الخواص المشار اليها ، قاعدة لاحد الفنون النوعية شريطة ان تتميز عن غيرها تميزاً واضحا وان يتوفر فيها سلّم حسي متدرج تدرجا كافيا يمكن ترتيبه وتنظيمه وتوزيعه . يكفينا التذرع بهذا الشرط لكي نزيل من الخواص المقترحة معطيات اللمس مثلا لان سلمها الكامل ، من الأملس إلى الخشن مروراً بالحرش ، لا يتضمن مجموعة متدرجة من الاحساسات تكون على جانب من الأهمية والتنوع ، ولو اضفنا إليها احساسات مركبة تتدخل فيها الحرارة (كالأملس البارد والأملس الدافيء والخشن المسبب للحرارة ، والحرش المعدني وملامسة الفولاذ والجلد والخشب المصقول والبشرة الحية والسختيان والمبرد). ولا شك ان مجتمعاً انسانياً حرم من نعمة البصر والسمع يستطيع ابداع هذا النوع من الموسيقا اللمسية ، اذا حفزته إليها بعض الحوافز الفنية . وقد يمكن لنا ، على سبيل التفكهة ، ان نتخيل خطوطها الكبرى على النحو التالي :

ربما تألفت أعمال هذه الموسيقا من مساحات تطوف بها الأنامل ، على صورة أقراص نقش سطحها نقشا مخصوصا وكانت قابلة للتداول بين أيدي عدد من المعجبين يجدون لذة ومتاعا في ذلك التنسيق الرخيم للخصائص اللمسية . كذلك لم توفق معطيات الثقل — المقدرة بالحاسة العضلية — إلى انشاء فن نوعي . ويرجع السبب في المقام الأول ، إلى ضيق مجالها الكيفي (لاننا درجنا على استخدام هذه الحاسة كميا) ،

ثم إلى اندماجها ، عند الممارسة ، بالاحساس الحركي عامة في الرقص والتمثيل الايمائي وهما أقرب الفنون إلى الرياضة البدنية (وانظر مثلا فيما يمكن قوله في الرقص البهلواني ، وفي كل ما يتجلى من فن أثناء العروض الرياضية) .

أما المعطيات الأخرى ، كالتي تتصل بالذوق والشم . فقد أثارت بطبيعة الحال عدداً من القضايا الذائعة في الناس . هل يرقى الطبخ إلى مرتبة الفنون الجميلة ؟ وهل توجد موسيقا خاصة بالعطور والرياحين ؟ .

لا تصعب الإجابة على هذه الاسئلة وأظن أننا في غير حاجة إلى الدخول في تفاصيلها . والذي لا شك فيه اننا نجد في الطهو ما يقربه إلى الفنون الجميلة ، وان بعض الطعوم لا تخلو من ايحاء . مما يدعونا إلى ان نلتمس فيها فنا تشخيصيايستطيع ان يمدنا بما يسمى « عالم العمل الفني » (وقديماً طرح غويو quyau المسألة من هذه الزاوية رغبة منه في اعادة الاعتبار الى حاسة الذوق من الناحية الجماعية فاذا طعمت بعض ثمار الغابات هاجت بك الذكرى إلى تلك الغابات المترامية الأطراف ، واذا أصبت من شواء البرازيل لاحت لك بوأديها الساحرة ، واذا تناولت دجاجا وسرطاناً بحرياً وسطعت رائحة البنزين تراءت لك قرية Bourg-en-Bresse أو جبل سان ميشيل حين تتناول عجة « الأم poulard » وهذا كله لا يذهب بنا مذهبا بعيداً (بعض المواقع والآثار والمناظر) ثم ان هناك تلازما وثيقا بين عملية التذوق هذه

وبين حاجات فسيولوجية ملحة تختلف أشد الاختلاف عن مستلزمات التأمل الجمالي.يكفي ذلك ليحط من شأن هذا الفن ، وان بدت لنا خطوطه الأولى ، ويجعله في مجال أضيق وأقرب إلى الابتذال . فالبعد الفاصل بين الطهو والموسيقا كالبعد الفاصل (من ناحية الموسيقا) بين صالة qaueau حيث تعزف السمفونيات الكبرى وبين حانة تلزم زبائنها بالاستهلاك ، وتناول الطعام والشراب .

واذا كنا لا نعتد كثيراً بفن العطور ، فذلك بسبب الظروف المادية المتحكمة بانتاج « جسم العمل » والتي تعيق بحد ذاتها طريقة عرضه (ولا سيما الصعوبات العملية في إزالة الرائحة الأولى قبل ان تعقبها رائحة ثانية دون امتزاج أو اختلاط) . وما قولك في قطعة موسيقية تكتفي بعزف بطيء جدا لبعض النغمات التي لا تكون منفصلة عما قبلها أو عما بعدها ، كما لو ان العازف سها عن قدمه فجعلها تضغط ضغطاً متواصلا على مداس البيانو . على اننا نستطيع ان نعتبر هذا الأداء أيضاً من قبيل الموسيقا .

وخلاصة فكرتنا هو ان الظروف الواقعية والعملية وحدها هي التي أعاقت أو ضيقت الخناق أو حالت دون قيام طائفة كبرى من الفنون كان من الممكن انشاؤها نظريا . والأسباب بعينها هي التي قصرت جدول الفنون الجميلة على مجموعة احدثتها فعلا تقنيات مجربة — مفيدة كانت أم سهلة متيسرة — وكانت قادرة على استيعاب تطور فكري بعيد متنوع .

وليس لهذه الخواص القابلة للاستخدام فنيا ان تقتصر فقط على نطاق المعطيات التي تمدنا بها الحواس . ما الذي يحول دون انشاء أحد الفنون على خاصة كيفية تمت بصلة إلى الحياة الانفعالية ؟ ولا شيء يمنع – من الناحية الجمالية – من قبول فكرة السمفونية التي تتألف فقط من مشاعر ، أو انطباعات انفعالية ، منسقة ومهيأة من الوجهة الهارمونية والميلودية . والعائق الوحيد الذي يعترض سبيلها كامن في صعوبة انتاج هذه المشاعر انتاجا موثوقا وفوريا تقريبا وفي مدة محدودة وفي شدة يتم ضبطها وتقديرها بدقة.ولا ريب ان للعواطف شأنا بالغا في كافة الفنون حيث تتجلى خطورة تلك المعرفة الخاصة بابداع جو عاطفي أو الايحاء به إلى القارىء والمشاهد ايحاء دقيقاً مرهفا . جل ما في الأمر انه لا يمكن لتلك الخواص الانفعالية ان تكون أداة ظاهرية قادرة على انشاء أعمال فنية تتألف منها فقط وتستعملها كمادة أولية مباشرة .

هب ان عبقريا مغموراً أو معتوها أراد ان يلهو (ولم لا ؟) بتأليف سيمفونيات عاطفية كبرى اعتماداً على مجموعة مناسبة من الشارات والرموز . وهو لن يوفق إلى ادائها ما لم يعثر على ضحايا تكون طوع بنانه وتستكين له كأداة من أدوات الاختبار . وتشعر فعلاً في قرارة نفسها (ولا تتصور فقط) وتعاني معاناة حية وجودية مباشرة سلسلة متكاملة من مشاعر الذعر والجزع والسكون والحنان والبهجة والحزن والغضب والشهوة والجذل والاشفاق والغيظ واللهفة والسأم والقنوط

والحماس والحمية والشراسة والصفاء والتأمل والقلق والجداء والحبور ، والحياء والزهو والحنين والفتور والإعجاب والوجوم والألم ، وغيرها من المشاعر التي يتألف منها هذا الفن . ولكن قل لي بربك ، ألا تعرف من هؤلاء الفنانين من اصابته لوثة . أو كان – على العكس – في قمة مجده ، فطاب له ان يعزف مثل هذه السمفونيات على أوتار قلبه أو قلب انسان آخر أسلس له القياد ؟ وقصارى القول ان هذا الفن – الذي يجاوز نطاق الفنون الجميلة في خيره وشره – لا يمت إلى الفنون التي نتقراها بأدنى سبب ، وذلك لاستحالة حصره عمليا في ظروف الأداء والمشاهدة المتوفرة لسائر الأعمال الفنية ، ضمن فترتها الزمنية اللازمة وفي وقعها العاطفي اللطيف . مثل هذا الفن يكلف غاليا ، من الناحية الحياتية وعواقبه أبقى أثراً ، وأشد نفاذاً إلى صميم النفس . فقد تحتاج إلى دقيقتين ونصف من أجل أن تعزف قطعة موسيقية ، وإلى نصف ساعة من أجل أداء سمفونية كبرى . أما ذلك الفن ، فقد يتطلب على أقل تقدير شهوراً من التنفيذ ، ويترك النفس محطمة أمداً بعيداً ، فلا تستطيع عرضه في نصف ساعة ثم تمضي في سبيلك لتناول عشائك .

والنتيجة التي نخلص إليها هي ان هناك جملة من الظروف الواقعية والعادات المستحكمة وامكانات العمل والتنفيذ وطائفة من الضرورات والأعراف (تقنية كانت أم اجتماعية) أو بكلمة موجزة ، هناك تاريخ النشاط البشري بكامله مع ملابساته العادية المألوفة ، ذلك كله

أسهم اسهاما واسعا في وضع الجدول التقليدي للفنون الجميلة ، وقصر ظواهرها المستخدمة على العناصر التالية : الخط واللون والنتوء والإضاءة والحركة والنطق والنغمة الخالصة . فهناك سبعة أشعة ، وسبع نغمات في السلم الموسيقي . وما علينا أن نجد تعليلاً لهذا الرقم ، ولا ان نحشر العناصر المذكورة في مجموعة ضرورية استناداً إلى عقيدة خرافية تتصل بالعدد سبعة (وكل ما تقدمنا به يمنعنا عن فعاله) فالرقم المشار إليه وليد الاختبار ومؤقت إلى حد ما .

* * *

الفصل العشرون

فنون الدرجة الأولى وفنون الدرجة الثانية

الشكل الأولي والشكل الثانوي

احصينا سبعة فنون من الناحية الظاهرية . إلا ان هناك عدداً أوفر من الفنون قد يبلغ التسعة على أقل تقدير — تبعا لاحصاء معروف وضيق جداً . فقد يوجد اثنا عشر فنا ، وقد يكون من الخير — كما سوف نرى — ان نذهب إلى أربعة عشر .

هل ينبغي لنا ان نقسم العناصر الحسية إلى مجموعة أكبر من الخصائص الفنية ؟ والظاهر ان عنصر النتوء مثلا (أو تقدير الحجوم) ربما يكون خاصة فنية يشارك فيها كل من النحت والعمارة . فهل يجب ان نفرق (كما فعل ماكس ديسوار Max Dessoir) بين الحجم المليء والحجم الفارغ ، فيصح الأول على أعمال النحت والثاني على العمارة ؟ الحق

اننا لا نطمئن إلى مثل هذا التمييز لان العنصر الحسي بقي ثابتا على حاله في كلا الفنين ، سواء اقتصرنا على الجس من الخارج أم ادخلنا يدنا أو بصرنا أو جسمنا كله لنجس أيضاً من الداخل . ثم ان هذا المعيار قاصر من الناحية العملية : أفلا يحق للعمارة ان تعمل في الجسم المليء ؟ أو ليست المسلة عملاً من أعمال العمارة وهل يمتنع النحت عن التعرف بالأشكال الغائرة ؟

والواقع انه لا بد لنا من اللجوء إلى وجهة نظر أخرى جديدة كل الجدة ، من أجل تعليل هذا الازدواج . وتبين لنا مما سبق . ان التقسيم إلى فنون المكان والزمان أو فنون السمع والبصر ، لا يعيننا على ما نريد . وكانوا قد عرضوا لغير ذلك من التقسيم . قالوا : ان هناك فنونا واقعية وأخرى مثالية (شيلينغ) وفنونا فردية وأخرى اجتماعية (الان Alain) ولا أكتمك إني لم أدرك الفائدة العملية من المعيار الأخير . الا يجوز لنا العزف على البيانو وانشاء القصائد في حال من العزلة والانفراد ؟ ثم أداء القطعة الموسيقية ذاتها أو القصيدة ذاتها على ملأ من الناس ؟ فهل تبدلت حينئذ طبيعة الموسيقا والشعر ؟ أم ينبغي القول ان أحد الادائين هو الصحيح والمشروع ؟ وكان جورج سوريل يصنف الفنون أصنافاً ثلاثة « تبعاً لما نقصد إليه من أهداف التسلية أو التربية أو تأكيد الذات » ولقد جهدت عبثاً في العثور على فن لا يظهر بمثل هذه المظاهر الثلاثة .

نتحول الآن مباشرة إلى التقسيم الوحيد الذي يستند إلى مبدأ هام . وهو يفرق بين الفنون التي تغلب تسميتها بالفنون التشبيهية أو التصويرية

(وأفضل نموذج لها النحت والتصوير والرسم) وبين ما يناظرها من فنون أخرى تصعب تسميتها (كالرقص والموسيقا والعمارة) ؟

فقالوا في شأنها : انها فنون مجردة ، أو موسيقية ، أو ذاتية ، أو تصويرية. ومغزى هذا التقسيم على جانب كبير من الخطورة وان تطلب إدراكه بعض الدقة والتأني ، وكنا — لحسن الحظ — قد وقفنا على مبدئه (انظر سابقاً في الفصل الثالث عشر) .

ولا يفوتني تذكير القارىء انه لا توجد فنون تشبيهية بالمعنى الصحيح ، وان المحاكاة وسيلة بسيطة تافهة من وسائل التعبير الفني . فليس هناك ما يسيء إلى الفن إذا استطاع الفنان ان يوحي إلينا الأحمر بالأصفر ، أو الأسود بالأزرق . أما تصنيف الفنون إلى ذاتية وموضوعية. فهو مجرد سخف . والدار ليست أكثر ذاتية من اللوحة . بل نستطيع بكل سهولة ان نقدم الدليل على ان الفنون التصويرية أكثر ذاتية من غيرها لأنها تطالعنا بأشياء لا تتسم بسمة الواقع الا للمشاهد الذي يعمد إلى ادراكه وتفكيره . وأما تسمية الارابسك والموسيقا الخالصة والرقص الكلاسيكي والعمارة بالفنون المجردة (وان وردت على لسان أحد الأعلام مثل ليبس lispp وترددت كثيراً) فهذا في نظرنا غلط فاحش . وربما غفرنا لهذا القول لو جاء على لسان بعض المشاهدين ممن لم يأخذوا بقسط وافر من الثقافة ، فاحتاروا أمام مشهد لا يعرض لذلك النوع من التصوير الذي تعودوه ، وتعذر عليهم ان يستمتعوا مباشرة بما يقدم اليهم من موسيقا بحتة أو ارابسك بحد ذاته ، فاعتراضهم الضيق المماثل تقريبا لما تسببه المفاهيم المجردة في نفوس من لم يألفها من الناس . وإلا ، ما الذي يجعل السمفونية أو الرقصة الثلاثية أو

الكنيسة أو الرسوم الزخرفية أقل موضوعية من التصوير الرمزي أو التمثال التذكاري ؟ لعل العكس أقرب إلى الصواب .

المبدأ الصحيح لهذا التقسيم صار لدينا الآن معروفا . ففي الفنون غير التصويرية – وهي تسمية سالبة بحتة لا بد من اعطائها قيمة موجبة – تصاغ المعطيات الظاهرية مباشرة وكأنها أشياء وكائنات تتمتع بنصيب متفاوت من الوفرة في محتواها ، والحبكة البناءة ، والهالة الغارقة.لا يهمنا هذا كله . إنما مدار البحث هو ان الكائنات التي انتظمت على هذا النحو ، ملتحمة التحاما تاما بالعمل الفني ذاته . فهناك كيان واحد – وان شئت عالم واحد – ماثل بين أيدينا .

أما الفنون المسماة بالتصويرية ، فلا بكون تنظيم الأشياء والكائنات فيها متصلا مباشرة بالظواهر ،بل بكائنات تدعمها فقط هذه المظاهر وتوحي بها وتعرضها كعالم للقول ، كما تتصل بكل ما يجتلبه العمل الفني المتميز بكيان انطولوجي خاص يختلف عن التنسيق المباشر للظواهر – وخلف هذه الظواهر – ثم جسم العمل الفني ذاته .

وفي وسعنا الآن أن نخلص إلى تصنيف سوف نتحقق من كامل أهميته الجمالية لأنه بمثابة المفتاح المؤدي إلى معرفة العلاقات القائمة بين هاتين الزمرتين من الفنون .

ففي الفنون غير التصويرية التي ندعوها فنونا من الدرجة الأولى (وسوف ترى بعد قليل ما يبرر هذه التسمية) كانت الصياغة الشكلية لمجموع المعطيات المؤلفة لعالم القول بسيطة ، تلتحم التحاما تاما بالعمل الفني . فهو الموضوع الصحيح والوحيد الذي تستند إليه . فانطلق على مثل هذه الصياغة اسم الشكل الأولي .

وفي الفنون التصويرية أو الفنون من الدرجة الأولى يؤدي الازدواج الانطولوجي للعمل الفني من جهة وللكائنات التي يعرض لها من جهة ثانية ، إلى ازدواج في الشكل . هناك جانب من الشكل يتعلق بالعمل ذاته ، الذي يملك ، من هذه الناحية ، شكلاً أوليا (أسوة بفنون الدرجة الأولى) . وهناك جانب آخر من الصياغة المورفولوجية يتعلق بالكائنات التي أوحى بها العمل وعرض لها . فهذه الكائنات هي الموضوع الحقيقي الذي تلازمه تلك الصياغة . ولنضرب مثلاً رسماً مبسطاً يمثل شكلاً هندسياً مكعبا حسب قواعد المنظور . فهو في شكله الأولي مجموعة من الخطوط المستقيمة على أحد المستويات وتتألف من مربع وشبهي منحرف . لكنه يوحي إلي بفكرة المكعب وأنا أشاهده على هذا النحو . والشكل التكعيبي في الفراغ ذي الأبعاد الثلاثة ، لا يلازم الرسم الذي يقع على مستو واحد ، بل يلازم المكعب الذي اوعز به. فهو الذي يلائمه ويعطيه الصورة المناسبة . ونحن نسميه شكلاً من الدرجة الثانية . فالأصل في جميع الفنون التشخيصية هو الازدواج في شكل واحد أو جملة أشكال . وهذا التمييز في غاية السهولة من حيث المبدأ ، بل هو بدائي ومعياره واضح جدا : إذا اتصل الشكل المعروض ولازم مباشرة ظواهر العمل الفني وأسند هذا العمل من حيث هو كائن ماثل حسيا بجسمه الفيزيائي وبالمظاهر التي يدعمها هذا الجسم ويعرض لها ، فنحن أمام شكل من الدرجة الأولى ، وإذا اتصل الشكل أو لازم كائنا يعرض له العمل الفني كمقال أو فرض أو احتمال لكنه من الناحية الانطولوجية متميز كل التمييز عن العمل الفني بالذات ، فنحن أمام شكل من الدرجة الثانية . ونستطيع التعبير عن ذلك كله تعبيراً دقيقاً

بقولنا في اللغة الأفلاطونية : ان الشكل الأولي ، من الناحية الانطولوجية وبالنسبة إلى العمل الفني ، محمول على الذات ، والشكل الثانوي محمول على الغير (سواء كان هذا « الغير » حقيقة واقعة وموضوعية ، كما في الصورة الشخصية ، أم كان وهمياً أو مثاليا ، لا وجود له إلا في العمل الفني . ذلك كله — كما أسلفنا — لا يعنينا أمره) .

ولئن كان التمييز المذكور واضحا إلى درجة البداهة من حيث المبدأ ، إلا انه يكتسب بعض المرونة واللبس أحيانا ، في الممارسة العملية ، وبعض التعقيد الدقيق الذي يبدو على جانب غريب من التنوع والطرافة . ففي مثالنا السابق حول رسم المكعب ، كان التمييز جليا ولا سيما ان أحد الشكلين ماثل في فراغ ذي بعدين (وهو الشكل الأولي) بينما يكون الآخر في فراغ ذي أبعاد ثلاثة . كلاهما بسيط جداً ، وبساطتهما تكاد تكون متساوية ونستطيع ان نلهو بالانتقال من أحدهما إلى الآخر (بعملية تاويلية معروفة بحثها علم النفس عن كثب وبخاصة في نظرية الجشطالط) كما نستطيع تخريج الشكل ذاته على السطح المستوى وفي الفراغ المجسم . ولكن اذا عرض الرسم لوجه انساني (وليكن مثلا رأس رجل شاب في وضع ٣/٤) فرض علينا التأويل التشبيهي فرضا قويا ، بل كان لزاما علينا ان نتكلف بعض الجهد للتغاضي عنه واعتبار الخط من نوع الارابسك الصرف حتى نفيه حقه من التقدير الجمالي . وعلى العكس من ذلك ، اذا عرض الرسم لسطح مستو (مثال : جدار مزين بالارابسك في أعماق لوحة تمثل مشهداً شرقياً) ، انعدم الفارق البنيوي بين الشكلين (الارابسك الأصلي والرسم الذي يمثله) وقام التفريق بينهما على أساس واقعة دقيقة جداً ذات طابع انطولوجي طريف ،

لكنها واضحة جلية كل الوضوح والجلاء . وهي : اننا في الحالة الأولى نولي اهتمامنا الارابسك ذاته بغض النظر عن الجو التشخيصي الإجمالي الذي يوحي به المشهد . وفي الحالة الثانية نتصور هذا الارابسك وندركه كعنصر من عناصر الجو التشخيصي القائم أمامنا والمطروح بوصفه « عالم القول » (وان كان في حقيقة أمره ماثلاً أمام بصرنا) أي انه ارابسك مصور نسند إليه مثلاً أبعاداً تختلف عن أبعاده الواقعية وتناسب الجو الوهمي أو التشخيصي الذي ندخل فيه ، فنحسب حسابا ، على نحو خاص ، للمسافة الوهمية بين الجدار والمشاهد الذي يفترضه المنظر وما شاكل ذلك .

وقل مثل هذا في تمثال يعرض علينا امرأة أو احدى الالهات ولتكن ديانا آلهة الصيد . وعندما يكون حجم التمثال طبيعيا . كما يقال ، يتطابق شكل الرخام مع شكل المرأة الماثلة فيه من الناحية البنيوية ومن ناحية الفراغ المتشابه في أبعاده الثلاثة . على انهما يختلفان ، اذا اعتبرنا احدهما مجرد شكل رخامي والآخر شكلا نسائيا . ولا يقتصر الخلاف على الدلالة النطولوجية الناجمة عن تنوع هذه الملازمة وازدواجها ، بل تتباين أيضاً خواصهما الجمالية في هذين الدورين .

وبعد ، ماذا يقول التمثال ؟ من جهة أولى يقول : أنا الحجر الذي نحته جان غوجون qoujon من أجل ان يوضع في قمة بناء وعند مدخله ، ومن أجل ان يضفي قيمة تزيينية على مجموعة نقوش بارزة يشاهدها المرء من الأسفل إلى الأعلى ، عرضها أوسع من طولها بمقدار النصف وحسب النسبة ٢/٣ المقدرة على محور أفقي وكذلك من أجل ان ينضم إلى طائفة جملية من الأشكال المنحنية الحلزونية المزدوجة وهي اوسع من ناحية

اليسار ، لكنها عرضت هذا الاتساع بمزيد من النتوء من الجانب العريض اللغ . . وهذا كله ، كما ترى ، يتعلق فقط بالشكل من الدرجة الأولى ، الشكل الذاتي للرخام الذي تعرض لتحضير فني مباشر وموسيقي إلى حد ما .

ويقول لنا التمثال من جهة ثانية : أنا امرأة بل آلهة . قوس بيميني واتكيء بيساري على وعل عنيت بترويضه . وأنا ديانا آلهة الصيد ذات الساقين الرشيقتين والنهدين الكاعبين والوجه الملكي الناحل ، يعلوه ضياء ساطع كالكوكب الدري . فابدو طيفا ناصع البياض في ظلمة الغاب . ولقد وهبت اسمي احدى خليلات الملك وأنا أبرز ملامحها وازيدها حسنا ورواء .

وهذا القول الثاني باسره متصل بكائنات مختلفة ينسب اليها جميع ما يصلح من أبعاد وخطوط رخامية منسقة ليكون ملكا لها وشارة مميزة .

وأنت ترى اذن — والملاحظة لا تخلو من أهمية — ان الفنون التشخيصية التي اسميناها لهذا السبب فنونا من الدرجة الثانية تملك بآن واحد شكلاً أولياً وشكلاً ثانويا ، كما أشار اليهما المقال المزدوج الذي أتيت على قراءته .

فالسمفونية والقصر والكاتدرائية والارابسك والرقص لا تعرض علينا إلا شكلاً أوليا ، على حين تكون أعمال الدرجة الثانية ، كاللوحة والتمثال والرسم التشبيهي (يضاف اليها الشعر والرواية كما سوف نتحقق من ذلك) قادرة على تقديم الشكلين معا — الأولي والثانوي —. وتتوثق بينهما وشائج طريفة ، تقوم تارة على المطابقة البنيوية واوجه

الشبه والجذب ذات الدلالة الموحية ، كما تقوم أحيانا وبصورة أدق ، على علاقة انسجام وملاءمة وتوافق جمالي . وربما قامت أخيراً على التنافر والنزاع .

لا يدرك هذا من لم يكن محتاطا لامره من المشاهدين فنظن بسذاجة ان سحر العمل الفني نابع من المشهد الذي يوحي به وتستأثر صورته الوهمية بمشاعره ويطمئن إلى مقاله التشخيصي . إنه تأمل مثلاً لوحة انغر Engres « الجارية » أو لوحة بوفي دوشافان chavannes « الخريف » ، فلا يدرك ان جانبا من السحر المنبعث منهما مرده إلى تلك الموسيقا الرخيمة الخاصة التي تصدح بها الخطوط . واذا تأمل لوحة فينوس بريشة تيسيان أو صورة لاحدى اميرات فلاسكيز ، velasquez لم يدرك ان جانبا من روعتها يرجع إلى تنسيق الألوان تنسيقا بارعا منسجما . واذا ما طالع بيتا من الشعر وغمره بنشوة غامضة ، وقد لا يدري أو لا يريد أحياناً ان يعترف بأن ثمة حركة خفية للحروف الصحيحة والمعتلة أو للمقاطع المنبورة وغير المنبورة (من نوع الارابسك) هي التي شغفت قلبه بموسيقاها حتى يزداد ايمانا بما تفضي إليه من معان ، واعجابا بما تعرض عليه من صور .

ويكاد الشكل الأولي هنا ، بتكتمه وتحفظه ، يمر مرور الكرام فلا يفطن إليه أحد تقريبا لانه يتوافق مع الشكل الثانوي توافقا دقيقا ، ويتحاشى النزاع معه . وقد يزداد الشاعر أو الفنان الحاحا على هذه الناحية ، ويعتمد على بداهته المشاكلة اللفظية أو التجاوب التشبيهي أو التلاعب التعسفي في الألوان ، لعلة لا تخفى على أحد .

وعلى العكس ، قد تنجح أخيراً بعض الأساليب الفنية إلى تعمد اظهار العناصر البدائية اظهاراً شديداً . ففي معظم الأحيان يسعى الفن المعاصر إلى ابراز الدرجة الأولى بعنف بدلا من حجبها ودمجها دمجاً لطيفاً في المجموع (كما كانوا يفعلون سابقاً) وهناك لوحات بريشة ماتيس Matisse أو Fresnaye أو picasso أو Miro yuan تضحى عمداً وفيما يشبه الاعتزاز ان لم نقل القحة بالشكل الإنساني ومنظر الاثاث أو العناصر الملحقة ، لعاة جمالية ترجع فقط إلى أنسياب الخطوط وتوازنها وتعارضها ، مع رصف الألوان رصفاً متقناً ، دون مراعاة المورفولوجية المألوفة . فتطالعك يد يسرى موصولة بذراع يمنى وعينان في أحد الوجوه الواحدة فوق الأخرى ، وربما كانت صفحة الوجه بيضاء وصفراء مناصفة ويعود ذلك كله إلى أسباب يمكن تعليلها جماليا . ومن المصورين (ولا سيما الذين ينهجون نهجا موسيقيا) من يعمد إلى شرحها استناداً إلى حقه المشروع في ممارسة بعض الحريات أو بعض ألوان من الاكتفاء الذاتي ، بمثل ما نشاهد في الميدان الموسيقي . على ان هذا الفن الأخير لا يحتاج إلى تلك المواربة حتى يكون سائغاً مقبولاً .

وان دلت هذه الممارسات دلالة صادقة على عصرها ، وانتهجت أسلوبا نستطيع التعرف اليه بسهولة ، فلا بد لنا من الاقرار بأنها أوثق صلة مما نظن بمنابع الفن وأصوله الخالدة ، ولو أنهم أخذوا عليها النزق والعنف ، واقتحام الأبواب على نحو يلفت الأنظار ، وكان بالإمكان فتحها براحة وهدوء . هناك فروق أقل مما نظن بين لوحة من لوحات بيكاسو أو غلايز qleisy وبين « ولادة فينوس » مثلا لبوتشيلي .

ففي هذه اللوحة الأخيرة تبسيط ساذج بعض الشيء للأمواج المرسومة بشكل زوايا وكأنها طبعت طبعة ثانية على سطح اللوحة ، وفيها خطوط متباعدة كالمروحة ومتناوبة في بياضها وسوادها تمثل المحارة الواسعة التي حملت الشخص الانثوي الذي يبدو نافرا ، وفيها أخيراً ثياب المجموعة الهوائية التي عالجها الفنان بألوان مسطحة . ذلك كله يستجيب لاحدث المستلزمات الجمالية في كامل مضمونها الأسلوبي .

على أن الفارق الكبير كامن في نقطة واحدة وهي أن المصور الفلورنسي رغم تبسيطه الشديد في الأسلوب ، لم يضح عمداً بالبناء التشريحي الصحيح ، ولم يمتنع عن محاكاة الأشياء والكائنات (التي تبدو بطبيعة الحال في جو اصطلاحي) ارضاء للموسيقا الشكلية من الدرجة الأولى وان كانت شغله الشاغل (هذا بغض النظر عن المضمون الفكري للأعمال الفنية ، وهو عند بوتيشلي أغنى قطعاً مما نراه عند أصحابنا من المعاصرين) .

وبعد أن انحسر الشكل الثانوي على مر الزمن وانجلى في حدوده القصوى عن الشكل الأولي ، ثم اجتاز التصوير مرحلة التنميق المسرف حتى زال كل تلميح تشخيصي، أو ازداد دقة وارهافاً فأمسى ذريعة واهية لخطوط الارابسك والبناء الهندسي وانسياب الحركة الايقاعية ، وقتئذ طلع علينا « التصوير الصرف » المسمى بالتجريدي ، وكذلك « النحت الصرف » الذي عمد إليه الفن المعاصر في محاولات طريفة أحياناً لكنها في الواقع اندمجت في الفنون البدائية الملائمة لها ، وقامت بتجديد أسلوبها في شيء من الفائدة ، دون أن تستنفد جميع طاقاتها استنفاداً تاماً .

تلك هي النقطة الثالثة الهامة التي وجبت الإشارة إليها .

فاذا استوعبنا جميع ما أشرنا إليه سابقاً ، وجدنا كل عمل فني من الدرجة الثانية مشتملاً على عمل فني من الدرجة الأولى (وهذا ما يبرر لفظة « الدرجة الثانية » التي لاتعني الأولوية في الترتيب ، بل أريد بها علاقة احتواء وتعقيد) . فحين نسقط عنصر التشخيص ، نعيد فن الدرجة الثانية إلى نظيره من فنون الدرجة الأولى ، وبذلك يعرض لنا الرسم أو الحفر شخوصاً أو مناظر طبيعية ، لو حذفنا ذهنياً عنصرها التشخيصي وطرحنا جانباً عالم القول ومجموعة الأشكال المتصلة بكائنات ، لبقي معنا رسم من رسوم الارابسك أشبه بتلك الخطوط الناعمة الرشيقة ، أو الخطوط المتشابكة تشابكاً طريفاً ، مما ترسمه تلقائياً على الورق يد شاردة ، أو يد تسعى إلى إنشاء نوع من الديكور لمجرد الاستمتاع بحركة الرسم الأنيقة الطليقة ، وتذوق انحنائها اللطيف أو الغريب وتشابكها الممتع أو على العكس وضوحها المنطقي ان لم نقل الهندسي . والثابت أن هذه الخطوط التي ابتدعتها الريشة أو الازميل (إذا نظرنا إلى النقش أو الرسم مثلاً ، رأساً على عقب) غالباً ما تبدو على غير أساس معقول . وتفقد جانباً هاماً من مبررات وجودها . لأنها لاتساير منطق البناء والاعداد ولاتستجيب لتلك الوحدة الفكرية أو ذلك المنحى العام الذي نعهده من رسوم الديكور الخاصة بالارابسك . على أنها لاتخلو من متعة جمالية . ونستطيع أن نؤدي لها حقها من التقدير فنرى فيها التوازن وحسن التوزيع بين المسافات البيضاء والمساحات القاتمة ، ونلمس فيها نزوة اليد أو براعتها ، جرأتها أو لباقتها ، رقتها أو طاقتها الابداعية من خلال الرسم الايقاعي بالأبيض والأسود وتقسيم الفراغ وازدحامه بالخطوط . وقد

نجد فيها طرافة الحركة وبعض الخصائص المتعلقة بالكتابة على نحو ما ، مما ينبئنا — عند الاقتضاء — وعبر الارابسك الماثل أمامنا عن مزاج شخصي أو مثل أعلى جمالي بكل أبعاده . هكذا يتجاوب الرسم مع الارابسك ، مثلما يتجاوب فن من الدرجة الثانية مع نظير له من الدرجة الأولى يتوسل بنفس الوسيلة الأولية . ونجد أيضاً فن الايماء مشتملاً في جملته التامة على كوريغرافيا اللفتات والحركات والسكنات التي نحصل عليها حين نسقط ذهنياً رغبة الممثل الايمائي في تأويل بادرة أو الإيحاء بموضوع أو استحضار عالم بفضل تعبيره الحركي . ومن هذه الزاوية ، يطابق الايماء فن الرقص الخالص (في أوسع معانيه ، ودون قصره على تقنية الرقص التعبيري ، لكن شريطة أن يحتوي كل بناء مباشر للحركات والسكنات) .

فالرقص اذن هو فن الدرجة الأولى الذي يقابله الايماء في الدرجة الثانية .

ولننظر الآن في هذين الموضوعين : العمود والتمثال .

هب أنهما من المادة نفسها والرخام ذاته ، وأن لهما نفس المنظر والملمس من حيث تقدير الحجوم والأشكال في الفراغ الثلاثي الأبعاد . ولنفرض جدلاً أنهما يتأثران تأثيراً مشابهاً بالأضواء والظلال ، وانهما من زمرة واحدة بحيث نستطيع الانتقال تدريجياً من أحدهما إلى الآخر ، فتطالعنا في منتصف الطريق الأعمدة المنحوتة أو المزركشة .

ولننظر الآن فيما يفرق بينهما .

الفارق الوحيد بالنسبة إلى التمثال (ولنفرض جدلاً أنه يصور امرأة أو إحدى الآلهات (هو مشاركته في ذلك الشكل الذي يجد مبرراً

له في العالم الخارجي.أو وبتعبير آخر: لو لم توجد خارج التمثال نساء من لحم ودم ، لكان لهذه القطعة من الرخام شكل اعتباطي لانستطيع تعليله تعليلاً كافياً بضرورة التوازن والانسجام والقدرة التعبيرية للخطوط والحجوم .

فاذا أسقطنا هذه الصورة وجردنا التمثال ذهنياً من عنصره التشخيصي أي من رغبته في الافصاح عن كائن يختلف عنه مبدئياً ، فلن يكون من الناحية الفنية الا تنسيقاً جمالياً للحجوم والأشكال في أبعادها الثلاثة ، طبقاً للأوضاع الهندسية المماثلة في جوهرها ، من هذه الزاوية ، لفن العمارة . والواقع اننا نرى في كل تمثال نتأمله في شكله البدائي نفس العناصر الجمالية التي ، ان وجدناها في العمود ، جعلتنا نمتدحه كعمل فني (كدقة الأشكال والجوانب واتقانها ، وأوزان الكتل ، وتنسيق ما يتخللها من أضواء وظلال ، والفائدة العملية والأناقة وجمال المنظر والرشاقة والفخامة التي يكتسبها اتساق الجسم المليء).بذلك تؤلف العمارة والنحت زوجين متوافقين على غرار الرقص والايماء ، أو الارابسك والرسم التشبيهي . ينشيء أحدهما فناً من الدرجة الأولى ، وبنفس المجموعة من الخصائص الحسية ، بينما ينشيء الآخر فناً من الدرجة الثانية ينطوي ضمناً على الأول ويطابقه ، ان لم نعتبره الا شكله البدائي . هذا التجاذب بصورة أزواج محددة بين مختلف فنون الدرجة الأولى وما يقابلها من الفنون التشخيصية من الدرجة الثانية ، هو الذي يجعلنا ندرك في خاتمة المطاف البنية الكاملة للمنظومة الفنية . يبقى علينا أن نظهرها للعيان في مجمل هيكلها الهندسي .

الفصل الحادي والعشرون

الجدول العام لمنظومة الفنون الجميلة

كل خاصة حسية ، أو بالأحرى كل مجموعة متدرجة من الخواص الحسية التي يمكن استخدامها فنياً ، تنشيء فنين اثنين ، أحدهما من الدرجة الأولى والآخر من الدرجة الثانية .

يكفي أن نسجل على محيط دائرة خارجية جميع فنون الدرجة الأولى الموافقة للمجموعات الحسية السبع التي قمنا بتعدادها ، وأن نسجل على محيط دائرة خارجية متحدة المركز وفي نفس الحقول فنون الدرجة الثانية التي تناظرها . فنحصل على جدول عام لجميع العلاقات التي تؤلف عضوياً منظومة الفنون الجميلة (الشكل التالي) .

الفصل الثاني والعشرون

ملاحظات عامة
حول الجدول السابق

ثمة ملاحظات كثيرة نستطيع الإدلاء بها في صدد هذا الجدول الذي يلخص علاقات هامة عديدة ويظهرها للعيان فهو — ان شئت — صلب بحثنا .

ولابد لنا في المقام الأول من القاء نظرة سريعة على طبيعة الروابط الثنائية التي يحتويها : الفن الأولي وما يناظره من فن ثانوي . ويشغل كلاهما قطاعاً واحداً في حلقتين متحدتي المركز .

لاصعوبة تذكر في الثنائي المؤلف من الارابسك والرسم : ما عدا الدهشة التي يشعر بها القاريء إذا لم يكن ملماً بهذه الأمور إذ يرى الارابسك مبتدئاً منزلة الفن النوعي المستقل .

ونحن نعلم أن مبدأه على جانب كبير من الأصالة والأهمية ، بل هو من الأصالة بحيث كنا نتخذه في معظم الأحيان انموذجاً يعيننا على وصف تفاعلات مباشرة ومستقلة بين الخواص الجوهرية في سائر الفنون

على اختلاف أنواعها . وكنا نجد من السهولة ان نصف بصفة الارابسك جميع الانشاءات الفنية (الموسيقية والتصويرية وغيرها) التي اتفقت معه في المبدأ . وليس هذا المبدأ خطيراً فحسب بل ان فن الارابسك ذاته بمعناه التشكيلي خاصة ، يتمثل تمثيلاً واسعاً في التاريخ الواقعي للفنون ، بفضل مؤلفات غنية بقدر ما هي متنوعة (وكان رفائيل قد وقّع عدداً منها) . نذكر منها ، دون ترتيب ، الخطوط المتشابكة أو الحلزونية التي توشّي الزخارف البولينيزية الرائعة ، والأشكال الزخرفية المنقوشة في الحديد ، والرسوم المتشابكة التي تزدان بها المخطوطات الايرلندية والستائر المزركشة ، وزخارف أواني اوربينيو Urbin الخزفية أو ديكور المساجد في القاهرة الخ . . كانت نظرية هانسليك Hanslick في موضوع القرابة بين الميلودي والارابسك قد أثارت مناقشات مردها — جزئياً — إلى تجاهل المبدأ الجمالي لفن الارابسك (وبخاصة على لسان كومباريو combarieu (واغفال المنجزات التاريخية التي أضفت عليه قيمة كبرى . وسوف ننظر في هذه المسألة الهامة عندما نتناول العلاقة بين الارابسك والموسيقا في الفصلين التاسع والعشرين والحادي والثلاثين ، حسبنا أن نحيل القاريء إليها .

أما ثنائي العمارة والنحت فقد درسناه دراسة وافية . والعثرة الوحيدة التي قد تعترضنا هي في ضم « النحت الصرف » إلى نفس المبدأ الذي تقوم عليه العمارة . ولا غرابة في ذلك ،ا لم نتصور العمارة تصوراً ضيقاً ونجعلها قاصرة على التنسيق الشيئي المعروف في المعابد والدور والكنائس والأبنية العسكرية أو النفعية الخ . . . متجاهلين مبدأها الحق والأصيل وهو ابداع الأجسام الصلبة والأشكال ابداعاً جمالياً مستقلاً

في الفراغ ذي الأبعاد الثلاثة . تلك هي العمارة في جوهرها وشمولها . وكل من يتحقق هذا الأمر ، لايخامره الشك في طبيعة تلك المحاولات الشيقة التي قاموا بها خاصة منذ ربع قرن ودعيت على وجه الضبط « النحت الصرف » أو « النحت المستقل » وقد أشرنا سابقاً إلى أعمال النحات ليبشيتز ، كنموذج ممتاز لها . وهي تتألف من أشكال حرة لاتمت إلى الواقع بسبب ، كما لو كانت نوعاً من أنواع الموسيقا التي تنسق أشكالاً في أبعادها الثلاثة ، وتبتدع أجساماً هندسية صغيرة مستقلة ، خالية من كل نفع (فلا تصلح مثلاً لأداء خدمات فردية أو اجتماعية كما يطلب عامة من أعمال المهندس المعمار) ويظل مبدؤها معمارياً . ولا أدل على ذلك من أن العمارة الحديثة – بالمعنى الصحيح – تستطيع أن تفيد منها بسهولة ، وتضم إليها عدداً من هذه الهندسات البارعة ، إذا أرادت التجديد في بناء القبب والركائز وزخارف السقوف وما إليها . . .

أما الثنائية التي يؤلف التصوير المشخص درجتها الثانية فانها تستخدم اللون كخاصة حسية لها . فاذا التمسنا الفن الذي يشغل درجتها الأولى ، كان بوسعنا هنا أيضاً – أن نشير إلى « التصوير الصرف » الذي أتى به بعض المعاصرين من أمثال جوان ميرو . إلا أنه لم يطلق بعد اسم خاص على مثل هذا الفن في اللائحة التقليدية للفنون الجميلة . فهو ينسق البقع والمساحات والأشكال الملونة دون أي هدف تشخيصي ولم يظهر في نطاق التصوير الفني إلا منذ عهد قريب ، ولو أننا نلقاه دائماً إما في الفنون التزينية وإما في الدراسات التمهيدية التي كان يعدها المصورون كمرحلة انتقالية (نذكر على سبيل المثال الخطوط الملونة التي كان يعدها دولاكروا قبل الشروع في لوحاته) . وقد نجد في صناعة الخزف والأقمشة

والمينا وفي ذلك الفن الممتع الدقيق الذي يقوم بصنع أوراق مصبوغة من أجل تجليد الكتب مجموعات لونية تتصل طبعاً بمبدأ « التصوير الصرف » أو فن التلوين من الدرجة الأولى . وكل جهد يبذل هنا في تنسيق الألوان دون التقيد بأي قانون مستمد من الأجسام الخارجية ، مرجعه إلى ذلك النوع من الفنون الذي لاينشد إلا المتعة والاهتمام بما يشبه الموسيقا المتوفرة لحاسة البصر . أما انتماؤه إلى التصوير إذا تعاطى الألوان الزيتية وبسطها على القماش أو إلى الفنون الصغرى إذا استخدم النسيج والمينا والألوان الصمغية فذلك أمر تقني بحت .

تأتي بعدئذ الثنائية التي تتخذ الاضاءة المتدرجة وسيلة نوعية لها . وهي في الدرجة الأولى فن استثمار هذه الاضاءة استثماراً حسياً مع حسن تنسيقها . ومن شأن هذا الانتفاع الجمالي بالاضاءة أن يولد فناً تزيينياً معروفاً اشتهرت بعض أعماله في عدد من المعارض الدولية مثلاً ابان الربع الأخير من هذا القرن ، وأن يسهم في انشاء فنون أخرى متعاوناً مع العمارة أو الاخراج المسرحي . وهو — في درجته الثانية — ينتج جميع الفنون التي تستخدم الاضاءة المتدرجة كأداة أولية لها : كما في التصوير المائي والكامايو والنقش أيضاً من بعض الوجوه ، فضلاً عن التصوير الشمسي على قدر ما يستحق هذا التصوير لقب الفن (أي على نطاق واسع بعض الشيء) . ولقد أفردنا أخيراً مكاناً خاصاً لفن السينما في هذا الحقل من جدولنا نظراً لما يتمتع به من منزلة مرموقة . فهو من ناحية أولى ينتفع بالإضاءة المتدرجة للتصوير الشمسي كوسيلة بدائية (إذا اقتصرنا على كل صورة من صوره ، وهذه الاضاءة أخذت منذ بضع سنوات تمتد شيئاً فشيئاً إلى نطاق الألوان) . وهو من ناحية

ثانية يستخدم الحركة أيضاً كالفنون الواردة في القطاع التالي . ونحن نعتبره فناً مركباً بكل معنى الكلمة (شأنه في ذلك شأن المسرح الذي سوف ندرسه بعد قليل) . وكان من الخير أن نخصه بمكان على حدة داخل جدولنا بسبب أهميته الطبوغرافية — إن صح القول — التي تجعله أشبه بالمحور الفاصل بين منطقة السكون والحركة . ولاريب ان هذا الفارق لاأهمية له من الناحية النظرية ، لكنه عملياً على جانب من الخطر وكان ينبغي اظهاره بوضوح في مثل جدولنا الذي اشتمل ، قدر المستطاع ، على مجموع الخصائص المميزة لموضوعاته .

ليس لدينا ما نقول في الثنائي الرقص والايماء . وقد سبق لنا الإشارة إلى وجوب التوسع في مفهوم الرقص والكوريغرافيا ، حتى يضم علم الحركات والسكنات والتحرك الجماعي بكامله . ويتحول هذا إلى إيماء حين يتدخل فيه التلميح الشخصي ، بما يحدث غالباً في فن التمثيل بمشاركة اللغة وبالتالي الأدب . ويحق لنا مع ذلك أن نعتبر الايماء على حدة بوصفه فناً خالصاً من فنون الدرجة الثانية التي تتناسب مع هذا الحقل . والذي لا شك فيه أنه فقد في أيامنا الأهمية الكبرى التي كان يحظى بها لدى الاقدمين ، كما فقد الأداة الاصطلاحية للتعبير الشامل أي اللغة الحقيقية للحركات التي كانت تؤلف عندهم ما يسمى «كيرونوميا» على أنه مازال على قدر من الخطورة ، سواء كان فناً قائماً بحد ذاته أم عنصراً يدخل في تركيب فنون أخرى . وبالتالي يحق له أن يملأ الحقل الذي أشرنا إليه .

بقي معنا قطاعا الأدب والموسيقا وهما يستدعيان ملاحظة هامة . فالأدب وحده يحتل قطعاً الدرجة الثانية . أما الدرجة الأولى التي يناسبها

مبدئياً فن ينسق اللفظ تنسيقاً موسيقياً — بعض الشيء — دون أن يقصد إلى أي معنى أو تلميح تشخيصي ، فانها عملياً تظل خاوية إلا بما يشبه «الشعر الخالص» . وهو غير موجود كفن قائم بحد ذاته ولو أنه مستوعب — كشكل أولي فقط — داخل الشعر الذي ينتمي في الواقع إلى الدرجة الثانية . وذلك وضع خاص . ولدينا أيضاً الحالة المعاكسة أو المتممة في الفن الموسيقي الذي يشغل بصورة أساسية الدرجة الأولى من القطاع . أما الموسيقا التصويرية فلا وجود لها كفن متميز قائم بذاته ، اللهم إلا بعض المقاطع الجزئية العابرة في هذه الدرجة . ونحن لا نلقى هنا ما يشابه مثلاً العلاقة بين التمثيل الايمائي والرقص ، فالموسيقا هي بمثابة الرقص الذي تتخلله في بعض الفترات اشارات تصويرية عابرة (كما في الباليه أحياناً) ثم يعود إلى الحركة البحتة التي تؤلف اللحمة الاساسية لتنسيقه الجمالي .

قلنا أنه وضع خاص بعض الشيء . أيكون في ذلك مأخذ على جدولنا ؟ وهل يمكن تداركه مثلاً بضم الفنين داخل قطاع واحد تحتل الموسيقا درجته الأولى ويشغل الشعر والأدب عامة درجته الثانية ؟ والقضية جديرة بأن تطرح على بساط البحث . انها ينبغي للجواب أن يكون بالنفي ، ولا يحق لنا أن نجعل في قطاع واحد الأدب والموسيقا كما فعلنا مثلاً بالنحت والعمارة لأن الخاصة الحسية متغايرة فيهما وان كانت من طبيعة سمعية في كلا الطرفين .

هناك نغمات خالصة من ناحية أخرى . وسوف نرى أن هذه الخصائص تنتظم في مجموعات متدرجة متباينة كل التباين . وسوف نبحث في الباب الخامس من كتابنا العلاقات القائمة بين الموسيقا والشعر .

نسأل القارىء أن يتقبل بصورة مسبقة النتائج التي يضفي إليها جدولنا في هذا الصدد على أن يجد بعدئذ ما يبررها ، كما نعتقد ، في الباب الخامس المذكور (ولا سيما في فصله السادس والعشرين) . وسوف نعرض للاسباب الاختبارية والعقلانية معاً المؤدية إلى هذا الوضع الخاص في القطاعين الاخيرين من جدولنا .

نتحول الآن إلى نوع آخر من الملاحظات .

ولا يفوتنا أن نذكر بادىء ذي بدء أن الرقم سبعة الذي يشير إلى الخصائص الحسية الأساسية يستجيب إلى وضع اختباري وتاريخي ، وربما ازداد هذا العدد في المستقبل فتأتي قطاعات جديدة لتأخذ مكانها في جدولنا دون الاخلال بهيكله الهندسي العام (مما يكفي وحده لتبرير شكله الدائري) .

أما النظام الذي أخذنا به في ترتيب الخصائص التي تؤلف قاعدة له، فانه يلبي رغبتنا في جعل أقرب الفنون إلى بعضها متجاورة . ولما كانت الروابط كثيرة وكانت أهميتها مختلفة باختلاف موقفنا منها ، فقد يعترض أحدهم على بعض جزئيات هذا الترتيب ، فيدهشه مثلاً أن يرى الرسم بعيداً بحقلين عن التصوير . على ما بينهما من تجاذب.لكن الرسم قريب أيضاً من العمارة وهذا كاف لتعليل النظام الذي أخذنا به ، وكان غرضه أن يجعل الموسيقا في جوار الارابسك الذي يعد أقرب الفنون التشكيلية إليها (كما سوف نوضحه في الفصل التاسع والعشرين) . وبذلك ينبغي أن يقارن جدولنا ، من حيث هو تصنيف يقدم نظرة متماسكة شاملة من عالم الفن ، بما يسمى التصنيفات « الطبيعية » التي تعنى بأكبر عدد ممكن من خصائص الأشياء المصنفة ، وبأهميتها النسبية.

والواقع أن جدولنا يقدم فكرة عن « طبيعة » الكيان الشامل للآثار الفنية وعالمها الرحيب (ونعني بلفظة « طبيعة» المنظومة العضوية للقوانين).

ولعلك لمحت أخيراً أننا لم نثبت في جدولنا سوى الفنون البسيطة أو الخالصة ، أي تلك التي انفردت بجملة وحيدة من الخصائص الحسية ، أو على أقل تقدير ، بجملة متغلبة تغلباً واضحاً . فهي أشبه بالأشعة البسيطة للضوء الفني . ولسنا بحاجة إلى القول أن هناك عدة تراكيب كفيلة باعادة إنشاء النور الأبيض ، اذا تعاون عدد من هذه الأشعة .

ونستطيع بطبيعة الحال أن نجمع في مجلدات ضخمة العديد من هذه الفنون النوعية . ومهما أردنا من مجموعات وأي فائدة ترجى من العلم بأن هناك ٩١ مجموعة نظرية في هذا الصدد ؟ حسبنا القول أن بعضها حتمي تقريباً ، كالمجموعة التي تضم اللون والرسم والاضاءة المتدرجة. فلا يكون هناك « فن صرف » (كقولنا « صوتاً صرفاً») ما لم يتغلب أحد هذه العناصر تغلباً واضحاً حتى يكون القاعدة الجماعية الاساسية للتركيب . وهناك مجموعات شاملة وسهلة كالتي تضم الشعر والموسيقا في الغناء ، وفيها تلتف حركتان متوافقتان في ضفيرة واحدة التفاف الخميلة حول الغصن . ويكفينا الآن أن نشير إلى اثنتين من أوسع المجموعات تشتملان في بناء واحد على أربعة أو خمسة من الأنواع الفنية المذكورة . أولها المسرح الذي ينطوي في أغنى أنواعه المركبة (كالمسرح الغنائي مثلاً أو الأوبرا) على كامل النطاق الممتد إلى يسار المحور الرأسي في جدولنا . ونخص بالذكر الموسيقا والشعر والتمثيل الايمائي والرقص ، وربما امتد ظله إلى أبعد من ذلك ليحتوي التصوير والعمارة (في الديكور والاخراج) . واذا نحن أسقطنا الموسيقا ، كانت

الغلبة فيه للفن الأدبي ، وأمكن عندئذ لنا أن نقصر المسرح (بجسمه الفيزيائي) على الكتاب وأن نتيح لخيالنا اعادة تركيب المجموعة من تلقاء ذاته ، من بناء ديكور وتمثيل ايمائي ، أو بكلمة مختصرة كل ما يقتضي التنفيذ المسرحي من أداء مادي متكامل.

أما المجموعة الثانية فهي الفنون الصغرى التي تستجيب لتسمية غامضة غير موفقة وتشتمل تقريباً على جميع ما أثبتنا من فنون في النصف الايمن من جدولنا . فلفظة سيراميك مثلاً لا تدل في حقيقة أمرها إلا على تقنية اتخذت مادة لها فخاراً خزفياً معيناً أو صلصالا صينياً يدعى (كاولان) مصنوعاً ومشوياً في النار . على أن الاعمال الخزفية ، اذا أحسن تحليلها بدت مؤلفة من بناء هندسي بالمعنى الصحيح (هو شكل الوعاء) يضاف إليه جميع ما يرفده الرسم والتصوير والنحت من طاقات. فهذه الفنون الصغرى عامة مزيج يغلب عليها شكل هندسي يهدف إلى وظيفة معينة (كالصندوقة والخوان والخزانة والعقد والسوار والطنفسة واللوحة التزيينية) كما يغلب الشكل الأدبي على المسرح .

وهنا أيضاً ، يحق لنا أن نعلل الترتيب الذي آخذنا به استناداً إلى فكرة تقريب الفنون المتعاونة فيما بينها ضمن مجموعات متداولة بين الناس أكثر من غيرها . وبالتالي وفر لنا هذا الجدول بشكل مبسط جداً صورة ملموسة لتلك المجموعة العضوية التي تؤلف عالم الآثار الفنية (وكان بناؤه الهندسي الواضح أبلغ دليل على احاطته التامة بالأمور الأساسية). وقد أشرنا في حينه إلى كل ما يضمه هذا العالم من تشابك وثراء . حسبنا أن نلقي عليه نظرة واحدة (فيما يخص موضوعنا العام) حتى نستخرج من أهم أنواع التضامن بين مختلف الفنون . ولنقم بتعدادها.



الفصل الثالث والعشرون

احصاء العلاقات الفنية الأساسية

لقد بين لنا الجدول المشار إليه عدداً كبيراً من علاقات التجاذب الجمالية بين سائر الفنون . نميز فيها ستة أصناف رئيسية .

في المقام الأول ، هناك وشائج القربى التي تربط بين طرفي كل ثنائية ورد ذكرها ، وتصح أن تكون قاعدة للتجاذب بين فنون الدرجة الأولى وفنون الدرجة الثانية مثلما تصح على كل ثنائي يحتل نفس الزاوية داخل مخططنا . وهذا هو النوع من التجاذب الذي يجمع مثلاً بين رسم الارابسك الذي نقشه دورر Duerr بالرأس الجاف ، واللوحات التي حفرها رامبراندت بماء الفضة ، أو بين الدور الذي قامت بأدائه ساره برنار في مسرحية « فيدرا » ورقصة انا بافلوفا paulova في أوبرا « كليوباترا » للروسي فوكين أو أخيراً بين ألوان الفنان فيرونيز في لوحاته ، والأصباغ التي تزين غلاف أحد الكتب أو بعض الأقمشة الشرقية . ذلك هو التجاذب بين الفن التشخيصي والفن الصرف الذي يلائمه .

والصنف الثاني من التجاذب هو ما يصل بين فنون الدرجة الواحدة جميعاً ، مما أثبتناه في جدولنا على الدائرة نفسها .

فقد ضمت الحلقة الداخلية مثلاً الفنون التي تتشابه تشابهاً عميقاً (على اختلاف خصائصها الحسية) لأن كلاً منها ينسق مادته تنسيقاً متماثلاً ، حسب إيقاعه الخاص ، متحررة من ضرورة تشخيص الأشياء والكائنات المنتشرة في عالم الواقع أو الوهم . فلا تسجتيب في تنسيقها وتشكيلها إلا لما يمليه البناء الجمالي للكائنات المقومة لها ، فالسمفونية أو الكاتدرائية ، وانسياب الارابسك أو حركات الرقص . تتصل فيما بينها بقرابة حميمة ، لأنها تعيد نفس الجهد الخلاق المباشر داخل النطاق الذي تخيرته أصلاً . وتبتدع عوالم تقوم بنفسها وتكتفي بذاتها دون أي تلميح إلى حقائق خارجية . وغالباً ما تيسرت لنا مفردات هذا النوع من التجاذب ، تحدثنا عن الطابع الموسيقي الصرف لتوافق الالوان ، وعن طابع الأرابسك أو الطابع الراقص في أحد الرسوم الذي أطلق العنان لخطوطه المنحنية أو المدببة مستعيناً بالريشة أو الازميل . وهذا أيضاً — ان شئت — هو وجه الشبه بين قطعة موسيقية من نوع المتسلسلة (للموسيقي باخ) وبين الخطوط التزيينية التي يزدان بها إناء خزفي من أواني اوربينو الايطالية .

أما فنون الدرجة الثانية التي أثبتناها في الدائرة الخارجية من مخططنا فيرجع تماثلها إلى اللحمة المزدوجة التي تنتظمها : في المقام الأول موسيقاها الداخلية البدائية . وفي المقام الثاني ما تكتسبه من تضخم انطولوجي (ان صح القول) مستمد من عالم الأشياء والكائنات التي تطرحها من ابداعها التشخيصي . ويؤول هذا التماثل أحياناً إلى مطابقة حقة في الشكل الثانوي

إذا أشار التشخيص المتنوع إلى الكائنات نفسها أو على أقل تقدير إلى كائنات من جنس واحد . ويحدث ذلك عند التلميح الدقيق إلى الطبيعة أو إلى وقائع كونية خارجية . وكلما ازدادت دقة التلميح إلى ما نراه في العالم الخارجي – أو في الحياة الملموسة – كلما تحول ذلك التجاذب إلى تواصل بالمعنى الصحيح ، وبوحي الأشياء المشخصة . وهذا هو الجواب الذي نجده مثلاً بين مقطوعة « الصبـــاح » للموسيقي غريغ وتمثال « الصـــباح » للفنـــان « ابشتاين » وقصيدة الصبـــاح للشاعر لو كنت دوليل ولوحة الصباح للفنان كورو (الذي خص هذا الموضوع بعدد لا حصر له من لوحاته) . كما نجده أيضاً (أذا تطابقت الحادثة التاريخية الفردية) بين معركة « مارينيان » التي صورها ميشليه في الأدب وجانكان في الموسيقا وبونتان في النحت وفراغونار الابن في التصوير. ونحن لا نعني هنا تطابقاً في المضمون، فهذه لفظة خادعة تثير أسوأ أنواع اللبس والخطأ (كما سوف نرى في موضوع الفن الأدبي خاصة) إنما نعني تطابقاً في القصد الذي يرمي إلى إنشاء عالم ما. (واردنا بلفظة « قصد » مفهومها الفينومنولوجي ، أي أن هناك – ان صح القول – نقطة التقاء واحدة في العالم الخارجي ، هي التي أملت أشكالاً ثانوية متطابقة على أعمال تتصل فيما بينها بفضل ما تصوره من أشياء ، رغم اختلاف الفنون والتقنيات .

ولنذكر – رابعا – هذا النوع من التجاذب الناجم عن توسط عنصر يقوم بتوحيد العمل الفني المركب . ولا يقف الأمر عند حد التعاون الذي يجعل الأساليب منسجمة بصورة اجمالية ، انما هناك تجاوب بالمعنى الصحيح أي ينبغي لكل واقعة جمالية بسيطة ان تذعن لكل م

تستلزمه الوقائع الاخرى ، وان توفر لها الاطار الذي تستند اليه ـــ :ن صح التعبير ـــ في حركاتها الاساسية . ولننظر مثلا كيف يتلاءم النص مع الموسيقا في الأغنية تلاؤما متبادلا . وهناك الوف الأمثلة ، في هذا الصدد ، يقدمها العمل المسرحي المركب في اغنى صورة ، وأيضاً ذلك المزيج من العمارة والنحت والتصوير . كذلك استجابت رقصات الباليه التي وضعها بوشان Beauchamp لبعض مشاهد مسرحية موليير « الغضوب » فضلا عن موسيقا جورك اوريك Aoric التي الفها للمسرحية ذاتها ، وان باعدت بينهما ثلاثة قرون (كما استجابت هندسة بنتلي pentelli في كنيسة سكستين استجابة متفاوتة مع لوحات سيفنورلي وبيروجينو وميكلانجلو) بالاضافة الى الموسيقا الدينية التي نظمها بالسترينا واليغري Allegri والتي تعزف في الكنيسة المذكورة اثناء الاحتفالات بعيد الفصح والميلاد وجميع القديسين ويرأسها البابا بالذات) .

بقي لدينا أخيراً لونان من التضامن بين الفنون ، لم تتيسر الاشارة اليهما في جدولنا لانه اختص بصعيدين وجوديين(الظاهري والشيئي) حيث يتم الانفصال بين الفنون الجميلة . ونحن لم نلتزم باثبات الصعيدين الآخرين (المادي والمفارق) لانهما لا يشتملان على أي اختصاص من هذا القبيل . فهما اذن يتيحان لجميع الفنون ان تتواصل فيما بينها على هذين المستويين أي فوق النطاق الذي انفصلت فيه وما دونه .

فنجد ، على صعيد الجسم الفيزيائي ، سائر المشابهات التكنولوجية الناشئة عن عدم تحديد الخامة ، أو بالاحرى عن تناثر الخامات نفسها في سائر الفنون تناثرا لا حصر له . هناك مثلا التمثال الفرعوني المصنوع

من الزجاج الأزرق العاتم ، والابريق الزجاجي المصنوع في مدينة مورانو الايطالية ، والفسيفساء البزنطية التي تستخدم الزجاج أيضاً ، ملونا كان أو مموها بالذهب في تصوير الملكات والاميرات ، والنافذة القوطية التي تعمد الى الزجاج الشفاف في تصوير القديسين والحيوانات الرمزية ، ومنه ينسل الى الكنيسة ضياء جليل معتم . كل هذه الايات الفنية جعلت النحت والفنون الصغرى والتصوير والعمارة تتفق على استخدام خامة واحدة هي الزجاج ، وتنتهي الى تقنيات مماثلة .

وفي الأجواء العليا ، أو في قمة الهرم ، يطالعنا لون آخر من التجاذب الذي يجمع في ارتقاء مشترك غررا فنية توحي بنفس العالم الغيبي . وهذا النوع من التضامن الفني على جانب كبير من الغموض ومن المزالق الكثيرة التي يتعرض لها الباحث في تحليله.فلا يستطيع في معظم الأحيان ان يميز بينه وبين مجرد التطابق في الجو العاطفي أو القرابة في الأسلوب ، ولا سيما اذا كان هناك توافق يكلل اعمالا مركبة ومتعاونة . نذكر على سبيل المثال عددا من القطع الموسيقية التي تواكب المشاهد المسرحية أو تمهد لها ، مثل موسيقا كوريولان أو ايغمونت Eqmont التي وضعها بيتهوفن لمسرحية شكسبير ومسرحية غوته ، أو بعض الصور التي انتجها دورر لسفر الرؤيا ، أو تلك التي وضعها دوريه لقصائد كولريدج، أو ستيكا Styka لمؤلفات ادغاربو حتى المشاهد التي اقتبسها دولاكروا من الشاعر بايرون . ويبدو في هذه الاثار المتفاوتة في نجاحها ان هناك جهدا يتوج علاقة القربى بين مؤلفات متجاوبة على صعيد

الموسيقى والتشكيل والأدب . ويحاول هذا الجهد ان يفصح عن شيء واحد يتعذر الافصاح عنه ، أو يحاول ، بفضل صياغة سحرية متباينة، ان يستحضر جوا رفيعا مشتركا يلوح لنا من بعيد وفوق هذه القمم قد تتحد روحيا جميع ايات الفن من بعض الوجوه . وربما كان هذا البعد المفارق يؤلف فيها جميعاً نفس الواقع ونفس الوجود الرفيع .

* * *

الفصل الرابع والعشرون

نظرة عامة أخيرة
على منظومة الفنون

لا نريد الاسهاب في جميع أنواع التضامن بكل حذافيرها ، فقد يحتاج الأمر الى مجلد ضخم . حسبنا التصدي لبعض المسائل الجادة ، المفيدة والملحة تقنيا ، التي يطرحها التضامن المذكور على علم الجمال المقارن . ولكن لابد لنا قبل ان نتحول عن قضية المنظومة الفنية ، من كلمة موجزة تزود القارىء بنظرة اجمالية في مسألة اضطرنا البحث الى تفريقها من أجل تحليلها .

لقد تحققنا من ضرورة تقسيم الفن على المستويات التي تتيح له بعض الخيار الحاسم ، كالخيار بين مختلف الخصائص الحسية على الصعيد الظاهري ، والخيار بين ملازمة الأشكال للعمل الفني ذاته ، أو لما يطرحه على الصعيد الشيئي . ولا يفوتنا ان نذكر بان الفن عبر هذه المستويات التي ينقسم فيها (كما يتبدد الضوء عبر الموشور) لا يغير شيئاً من انطلاقه ونشاطه وما هيته وتفكيره .

وليس من حرج علينا ان نستخدم التشبيه التالي :

اذا أنت اغمضت عينيك ، رأيت تحت جفنيك المضغوطين قليلا اخلاطا من الومضات العابرة . ثم يطالعك على خلفية مظلمة مزيج متألق يتألف تارة من « اوراق نباتية أو ذرارة طحلب ناعمة لاحصر لها » وتارة اخرى من « مربعات متنوعة تشوبها صفرة كالحة وتتخللها نقوش غامضة » . وينتهي بك الأمر الى رؤية وردة مشرقة كالتي تشاهدها على نوافذ الكنائس ترتسم اطرافها برعشة والحـــاح تنقبض حينا وتنفرج حينا آخر ، قلبها بنفسجي مظلم لا يلبث ان يبدو زاهيا ثم ينقلب الى اللونين الأصفر والأخضر، بينما تنشطر الحلقة المحيطة بها وتستحيل الى السنة من اللهب البرتقالي فالارجواني . وعلى شبكية العين تتوالى صور تتراصف وتتعاقب أو تتعانق وتعود الى الظهور في فترات منتظمة وفي الأشكال نفسها المشابهة للزهور . فاذا هي كؤوس وضاءة تتلألأ بألوف من الألوان القاتمة أو المتهدجة في ضيائها لكنها لا تمثل الا مجموعات زخرفية . على هذه الشاكلة ، كانت فنون الموسيقا والارابسك والرقص توفر للتأمل الجمالي الوف الأشكال المماثلة لما توفره هذه الأضواء المرتعشة ، مع مزيد من الثراء والتنسيق والتأثير بما لا يقاس . تلك هي الدرجة الاولى في الفن .

واذا غلب عليك النعاس واسترق الكرى خطاه الى جفنيك بغتة ، تغير الكون كله تغييرا اساسيا فلم تعد تشاهد الوردة الكنسيّة المتحركة، بل ظهرت امامك فجوة سحيقة بين الغيوم السابحة في الفضاء . ومن خلالها بدت لك مروج خضراء وكنيسة ووجه انساني يفتح جفنيه ليرنو اليك بطرف ناعس حنون . ثم يعبر حصان ينهب الأرض ، وتتبعه يد تمد اليك زهرة . فاذا افقت من غفوتك لم تجد سوى الوردة

الزخرفية الكبرى التي تهتز داخل مجموعة الصور المتراصفة المرتعشة والتي اقتبست منها تلك اليد وتلك الزهرة خطوطها والوانها . وبذلك قدم لك المشهد المتحول في الثواني القليلة من الحلم ما تقدمه القصيدة أو اللوحة أو المسرحية ، فكنت في الدرجة الثانية من الفن . الا أن اليقظة اتاحت لك ان تميز كيف تدخلت الظاهرة الشكلية المحضة كما لو كانت الأساس الايقاعي أو الصوري البحت ، وقمت بتأويلها ، في ومضة خاطفة ، على انها قرينة تشير الى اشياء ذات كيان خاص .

في اثناء ذلك كله ترك الحلم في قرارة نفسك انطباعا غامضا لنداء مجهول لهف اليه فؤادك وكأنه يوحي اليك بسر خفي مكنون ، وان توقعته مسبقا ، كما لو شعرت انك منه قريب .

ولا يخفى عليك : بعد ان قرأت هلمولتز Helmholtz والممت بأعمال بوركنج ان هذه الرؤى العجيبة ناجمة عن مجرد الضغط على جفنيك وانتقال هذا الضغط الى الشبكية حيث بدا اللون الأرجواني وهو يتبدد ويتركب ، كما نشأت بفضل جذع العصب البصري وجذوره (لكنك انسيت ذلك كله في غمرة التأمل ولم تفكر فيه) .

لدينا هنا مختلف درجات الفن ومستوياته الوجودية فيما يشبه النموذج المصغر الطارىء والطبيعي تقريبا (أي انه ليس طبيعيا بالمعنى التام ، فقد اقحم التفكير الفني في هذه العملية وأخذ يتأمل ويفسر ويشرح بعد ان قام باعداد الجهاز الفسيولوجي — النفسي الذي يعمل هنا وهيأه محض الشيء) . وما على الفن الا ان يعاود العملية ذاتها ، على نطاق أكثر اتساعا وتنوعا واستقرارا وثباتا بما لا يقاس . وبوجه خاص لأن الفن يتحكم [illegible] البدائية (وهذا هو الفارق الشاسع بينه

وبين العملية السابقة) وينسقها حتى يظفر بتلك الرؤى العجيبة التي لم تعد طارئة بل مقصودة في حذافيرها ، وهو لا يعرضها فقط على مرأى منك بل أيضاً على سمعك ولمسك وحواسك العضلية . وسواء اقتصر على ابداع اعمـــال زخرفية بحتة تتألف من أضواء والوان وأصوات وحركات استنادا الى بوادر هذه الظواهر العاصفة وقصفها الهادر ، أم استاثر لنفسه ، عند انتقاله الى الدرجة الثانية ، بتلك الهلوسة الارادية الناعمة والمنظمة التي تصاحب التأويل الواقعي ، فهو في كلا الحالين ينشيء على هذا النحو عوالم باسرها ، وما يزال يبدي ويعيد في أعماله المبدعة وكأنها من صنع الألهة خالقة الأكوان .

وواضح ان هذه الملاحم الشاملة تجتاز الحساسية الانسانية وتتقيد بعناصرها الكيفية وبنية ادراكها كما تستثمرها — وتلك هي العبرة من التشبيه المشار اليه .

الفن ، كما أسلفنا ، شاسع مترامي الأطراف بحد ذاته ، يتعدى نطاق الفنون الجميلة ، فهو قائم أيضاً — كقوة صانعة للعوالم والكائنات — خلف تلك التخوم التي تحدد حساسية الإنسان وفعاليته في تنظيم الأشياء (وادراكها) .

على ان هذا الجانب من الفن الذي يندرج — ان صح القول — تحت لواء الحساسية الانانية و طاقته المدركة هو على وجه التحديد ما يؤلف الفنون الجميلة . فلم تكن في جملتها سوى التعبير عن تحكم الإنسان بتلك الحساسية التي تتخللها خطوط القوة لنشاطه الخلاق .

ولو أنا تحدثنا بلغة الأساطير لقلنا : جرت المقادير وكأن الاله لم يتخير من سائر العوالم الممكنة عالما واحداً فريداً من أجل ابداعه ،

بل قال لهم: « ها أنذا افتح أمامكم الأبواب جميعاً . فلينطلق كل منكم لتأكيد ذاته وتفتحها وتكاملها الناصع المبين . وسوف آخذ بيدكم جميعاً نحو الوجود ولا أضحي بواحد منكم ، بل اجعل الوجود واسعاً ليستوعبكم أجمعين » . فاذا أنت تصورت عقبة الوجود الكأداء ، وهذا الانبثاق الهائل لالوف العوالم التي أثرتها في محبتها حكمة واحدة ، وأخذت بيدها سوء بسواء على الطريق المؤدي إلى الكيان ، لتكونت لديك اذن صورة تضم عالم الفن بأسره .

هب ان الله استأنف حديثه مع هذه العوالم المنبثقة قائلا : « إنما أريد ان أجعل الإنسان شاهداً عليكم ، وان الزمكم الزاما اضلفيا ان تبينوا له وتستخدموا ، دلالة على وجودكم ، من الخصائص الحسية والأدوات النفسية ما يعينيكم على الظهور أمامه حتى يدرجكم في حياته مثلما أدرج ذلك العالم الذي حسبه متميزاً وأراد ان يسميه بالواقع ولن أقيم وزنا إلا لمن يستطيع منكم ان يؤثر في نفسه ويهز جميع أوتارها على حد سواء « حينئذ » وفي حدود ذلك الالتزام الضيق الذي يشهده الإنسان ، كانت العوالم الرابحة هي التي تؤلف المنظومة التي تتكشف لنا في غرر الفنون الجميلة .

قلنا ان منظومة الفنون الجميلة ما هي إلا تعبير الإنسان عن تحكمه بحساسيته الإدراكية التي تجتازها خطوط القوة الخاصة بنشاطه المبدع . معنى ذلك ان التصور في ابداعه الشامل يخبط على جميع الأوتار خبط عشواء وفي صخب بالغ . إلا ان الفنون أكثر منه تعففا ورقة وصفاء . وربما كانت أضعف منه لكنها تستبدل بضعفها دقة التأثير . فهي لا تبلغ إلا ما ينبغي لها بلوغه ، مستمتعة بانشاآتها الصغيرة ولمساتها الخفيفة

فقط . لكن أصفى هذه اللمسات كافية لتوحي إلينا بالعالم المصغر المرهف المثير لقطعة موسيقية ، أو لتعبر بلمسات الألوان والأضواء عن العالم الذي يطالعنا ، تيسيان وفيرونيز ، وبلمسات البيان عن دنيا الالياذة من أفيل وباتروكل إلى الآلهة زوس وافروديت ، ودنيا « العاصفة » (شكسبير) من الساحر بروسبيرو إلى اريبـــل . وكاليبان من عالم الجن . وهناك أخيراً فنون تسعى إلى عزف عدة أوتار عزفاً متناغماً . لعل من الصعب على الفنون المذكورة ان تكون لها الغلبة بسهولة ويسر ، فهي تبدو قياسا على مجال التصور الواسع المتشعب أضعف منه وافقر ، لكنها أصفى منه ، وهي نبذة بسحر نقائها وتركيزها على الجوهر . وان ما تزودنا به ، في كل أثر من أثارها ، قد يكون صورة مصغرة لاحد العوالم . لكن كل صورة كون بأسره .

* * *

الباب الخامس

الموسيقا والأدب

الفصل الخامس والعشرون

ما يزعم من علاقات مباشرة بين الحواس

ليس في وسعنا – بطبيعة الحال – ان نخوض في جميع العلاقات المتبادلة بين الفنون الواحدة تلو الأخرى (وربما أطلعنا أحد الرياضيين بحساب بسيط انه يوجد ستة وستون فناً مركباً إذا جُمعت الفنون الاثنا عشر أزواجاً) . وسوف نقصر أنفسنا على دراسة بعض الأمثلة التي نراها أهم من غيرها .

والمسألة الأولى التي أشرنا اليها ولا بد لنا من معالجتها هي مسألة هذين الفنين الموسيقا والأدب ، فقد كان لهما وضع خاص في جدول الفنون بسبب تكاملهما التام تقريبا .

على اننا ، قبل التصدى لهذا الموضوع . سوف نلم المامة سريعة بقضية ، ربما تساءل القارىء عن سبب أعراضنا عنها حتى الآن ، وهي : قضية العلاقات المتبادلة بين مختلف الحواس (بمعزل عن الفن) ، والتي قد تنشأ نفسيا وموضوعيا . هل نستطيع اقامة علاقات بين الفنون استناداً إلى مثل هذا التجاوب المباشر بين احساس وآخر . ونحن جميعا

نذكر قول بودلير في « الرياحين والألوان والانغام المتجاوبة فيما بينها » . وقول رامبو في الحروف الصوتية التي يسمعها ملونة ، بالإضافة إلى بعض العقائد الأدبية التي اعتنقتها « الرمزية » في أواخر القرن الماضي .

أنا ارجأنا النظر في ذلك كله ، أولا لأن هذا البحث لا يعيننا إلى ما نريد بل ينتهي بنا إلى نتائج سلبية . ولا تتوفر فيه نقطة ارتكاز نقيم عليها علاقات حقيقية ومتينة بين الفنون . ثانيا ، كان لزاما علينا قبل التعرض لهذه المسألة ان نثبت بعض النقاط التي من شأنها ان تضفي على الوقائع المذكورة قيمتها الصحيحة .

وقول بودلير بوجود « علاقات متبادلة » بين الحواس ، فضلا عن الذكريات التي كانت تراوده — على حد زعمه — من حياة سابقة ، يوردها عادة النقاد وكأنها المحور الأساسي لنظرته الجمالية . وهذا رأي مردود بعض الشيء . وربما كان قول بودلير من بعض الوجوه أقرب إلى نظرته الصوفية منها إلى نظرته الجمالية ، فهو أثر من آثار نظريته الجمالية وليس علة لها (راجع كتاب جان بوميه بطبيعة الحال) .

وواضح ان لصوفية بودلير منابعها ، نذكر منها الشعر الإنكليزي الذي أكب على مطالعته . فهو قد قرأ للشاعر شيلي وبخاصة قصيدته « الروح الكونية » التي يقول فيها :

« كل نأمة ونطر وضياء وصوت
متناغم مع تلك الموسيقا الشاملة
وكأنها روح الحياة وجوهرها
أو رجع الصدى لحلم يسبق وجودنا الراهن »

وكـــان غوتيه من أقدم الذين دعـــوا إلى فكرة العلاقات المباشرة بين الحواس . ولقد قرأنا ما كتب حول مذاق الألوان ، كالطعم القلوي للون الأزرق والطعم الحامض للون الأصفر . ويرجع هذا كله إلى نظرية في التجاوب الكوني الشامل تنحدر من أصول قديمة عكرة مثل « نظرية التعاطف » و « التوقيع » والأواصر المتبادلة بين العالمين الأكبر والأصغر ، كما تعود إلى الافلاطونية والافلاطونية الحديثة من خلال السويسري باراسلس paracels والبلجيكي فان هلمونت ، وإلى تطير الفلاسفة الأولين وما انفقوا من جهد في سبيل تبرير العرافة والتنجيم والتنبؤ بالمستقبل في كبد الحيوان وتحليق الطير .

فاذا تناولنا الموضوع من ناحية الأفكار والمفاهيم التي يأخذ بها علم النفس ، أمكننا ان نتطرق هنا – بصورة مفيدة – إلى زمرتين فقط من الوقـــائع : الأولى اندماج الحواس وأشهر أنواعه « السماع الملون » والثانية علاقات التداعي التي يكتسبها الفرد على مر الزمن .

أما موضوع اندماج الحواس فقد كانت قصيدة رامبو هي التي لفتت إليه انتباه الجمهور ، لكن تاريخ معرفته يرجع إلى عهد موغل في القدم .

وواضح الا تصح هذه الوقائع لكي تكون قاعدة لعلاقات أساسية متبادلة بين الفنون . فالظواهر المذكورة ليست من قبيل الهلوسة الثابتة المطردة ، بل هي ضرب من الايحاء على جانب من الغموض (مثلاً « يخال لي » ان الحرف ه أزرق اللون ، أو يوحي إلي « باللون الأزرق ») وهي ذائعة في الناس لكنها مختلفة اختلافا شديداً من شخص إلى آخر .

فلا اجماع حول ألوان الحروف الصوتية ، باستثناء غلبة احصائية لحرف الأسود . ماذا أراد الأديب استثمارها فنياً ، استعصى فهمه على الذين لا يشعرون بمثل هذه الظواهر ، وقد يقف موقف النقيض أو النشاز ممن يحسون بها ، احساساً قوياً ، ولكن في ألوان مغايرة . وربما كان هذا النوع من « التلوين » شديد الوقع في نفوس من يتأثرون به ، وعائقاً يحول دون تذوقهم الطبيعي لموسيقا الشعر . فأنا مثلاً أرى الحرف أزرق اللون (كما يراه رامبو) ، فهل يكون لزاماً علي ، اذا حدثني الشعراء عن الورود أن أتصورها دائماً زرقاء اللون ؟

ومثل هذا في العلاقات التي يسفر عنها التداعي (ولعلها مصدر أكبر عدد من ظواهر الاندماج الحسي) . فاذا قدر لي أن أشعر بقيام علاقة وثيقة وقرابة موحية بين أريج يسطع بشدة من بعض أزهار الحديقة عند الأصيل ، وبين صوت قطرة من الماء تسيل من صنبور لم يحكم اغلاقه ، وكان هذا الشعور مغموراً بهالة من الترقب والتوجس لا أدري كنهها (وسبب ذلك كله غائر في غياهب النسيان من الطفولة) ، ربما أمكن لهذا الشعور أن يسبغ أحياناً لمحات شخصية تقريباً على طريقتي الخاصة في العيش ، لكنه في قرارة أمره لا يعني أحداً سواي .

وهذه التداعيات بالغة الأثر من الناحية الفنية ، وقد تلعب دوراً خطيراً في الابداع الفني ، ولا سيما اذا كانت نائية ترجع إلى عهد الطفولة ومشحونة بفتنة قوية ضاع أصلها في غياهب الزمن أو في هالة من الإعجاب القديم . والثابت أن الشاعر لا ينبغي له بل لا يستطيع أن يعتد بها حتى ينقل إلى قارئه ذلك السحر الذي أصاب شغاف قلبه،

ويعمق به قصيدته . أولاً لأن هذه التداعيات ليست بالضرورة على مثل تلك الحال عند غيره من الناس . ثانياً ، لأن قصد الشاعر ليس على وجه الضبط استثمارها والافادة منها بالنسبة إلى قارئه ، بل احداث ما يعادلها في نفس القارىء دون اللجوء إليها ، متوسلاً — على العكس — بوسائل أخرى تفضي إليها .

وفي مقالة عنوانها « الراين » يروي لنا هوغو في شيء من التنميق العاطفي كيف استوحى قصيدته التي مطلعها :

« كان إله الحب يطرق الحديد . وعلى رنين سندانه

« رنا إليه الطير مرتعشاً » .

وخاتمتها :

« النظرات البريئة سهامي القاتلة

« واعذب المقل شر كنانة لي »

وكان هوغو قد اعرض عن نشر تلك القصيدة في أحد دواوينه، فهي تختلف في صناعتها اختلافاً شديداً عن اسلوبه المأثور . والأحرى بها أن يوقعها شاعر صغير من شعراء القرن الثامن عشر .

نقول : روى لنا هوغو الدور الذي لعبه في ولادة هذه القصيدة ضرب من التداعي كان يغمره باحساس عجيب اذا سمع عن بعد مطرقة الحداد ذات مساء . وكان هذا الاحساس مزيجاً من شمس الأصيل ومناظر الريف مع دفقة عارمة من العواطف والأحلام .

هل تراه توقع أحداث نفس التداعي عند قارئه حتى يفجر دفقة شعرية بمجرد تشبيه إله الحب بالحداد ؟ الفكرة بحد ذاتها صبيانية

تافهة . إنما الذي أراده هو أن ينشيء ، لقارئه ، انشاء جديداً هذا المزيج السحري المتناغم الذي اهتز له فؤاده . والقول بغير ذلك معناه أننا ننسب إلى فنان بارع سذاجة أولئك الذين يحسبون أنفسهم قادرين على النهوض بعمل شعري وبعث النشوة في النفوس إذا اقتصروا على ذكر الشفق والطير والورد والغرام ، اعتماداً على الهالة العاطفية لمثل هذه الألفاظ . سنة الشاعر — على النقيض من ذلك كله ، أن ينشيء، كالحجارة الكريمة ، جواهر مركزة (عاطفية وغيرها) وأن يخلقها خلقاً جديداً وأن يدعمها بالفن ويخرجها بأنغام رائعة مستحدثة . فاذا احتاج إلى شعر يوحي بالقمر ، فعليه أن يبتدع أقماراً . ولكنه اذا اقتبس ما هو جاهز في عالمنا المشترك (حتّى يؤثر في قارئه) وحمله على القمر الواقعي ، اختلس هذه المتعة . فلا يحتمل الفن الا تبعة ما يصنعه هو بالذات ، وربما كان مسؤولاً عن كون بأسره ، شريطة أن يكون مبدع هذا الكون .

وحين أراد شيلي أو بودلير أن يقدما بين أيدينا عالما .

«ثبتنا أركانه الحية أحياناً بنجواها الغامضة »

كان عليهما أن يبتدعا تلك

« الأصداء المديدة التي تمتزج عن بعد
في وحدة مظلمة عميقة » .

وان يبعثا في نفوسنا تلك اللحظة الرائعة التي تتجاوب فيها — بعض الشيء — « العطور والألوان والألحان » .

وإذا أنت تساءلت عن صحة الواقعة ، وعما إذا كان الشاعر قد حظي فعلاً بمثل هذا التجاوب ، أو اعتمد على واقعة ايجابية مشابهة،

كنت كمن يسأل بعد قراءة قصيدة بودلير « بنات الهوى » ان وجدت حقاً غانية اسمها « دلفين » وأخرى اسمها « هيبوليت » وأفضت كلاهما بمثل تلك الأقوال ، أو كنت كمن يسأل ، بعد قراءة مسرحية شبلي «آل شيشي » من كانت بياتريس قد أوعزت حقاً بقتل والدها ، كما لو أن حقيقة الواقعة التاريخية هي مصدر جمال مسرحية شيلي . وفي هذا ما فيه من سخف واسفاف

ولنطرح جانباً تلك الأفكار الساذجة .

لئن وجدت علاقات مباشرة بين الأحاسيس ، خارج الفن وداخله ، فما هي إلا وسائل متيسرة لا يفيد منها الفن ولا تصح أساساً تقوم عليه منظومة واسعة ومتينة من الروابط الفنية المتبادلة . فالعلاقات الوحيدة التي يأخذها الفن على عاتقه في هذا المجال هي التي ينشئها من عنده في عالمه الخاص . وهي ليست « نقطة استناد يتكيء عليها السحر الفني وتكون سابقة له ، بل هي على العكس جزء من السحر الذي توسل به . ذلك هو «التضامن » بالمعنى الصحيح الذي يتحدث عنه بودلير : إنه داخل العالم الشعري ولا يحق لنا أدراجه في تلك الوسائل النفسية المتيسرة التي أشرنا إليها.

الطريقة الوحيدة لمعالجة هذه التقنية في جميع أبعادها ، هي أن نتبصر فيما اذا كان جرس الألفاظ في الشعر ، وجرس النغمات في الموسيقا ، والخطوط والألوان في التصوير ، والحركات في الرقص ، والحجوم في العمارة والنحت ، خليقاً بأن يؤلف ، على تباينه بحد ذاته ، عنصر نشاط واحد رائع يمارسه الفنان في ظروف متنوعة لكنها متوازية.

أو بتعبير آخر ، فيما اذا كان ثمة تجاوب وظيفي يقوم على وحدة حميمية راسخة لنشاط متشابه دائماً مع ذاته (على بعد ما بين هذه الممارسات المتباينة في عوالمها تبايناً حسياً) سواء اسمينا ذلك النشاط تصويراً أم شعراً ، عمارة أو موسيقا .

علينا أن نتقرى الموضوع في هذا الاتجاه ، ولعلنا نظفر ، في ذلك اللون من الابحاث ، بمغنم مفيد وفير .

* * *

الفصل السادس والعشرون

حول مورفولوجية العمل الأدبي

إن الروابط الوثيقة التي تشد الموسيقا إلى الأدب ، والأهمية الجمالية التي تتمخض من علاقاتهما المتبادلة واشتراكهما في أعمال فنية مركبة، والمناسبة المواتية التي يوفرها كلاهما من أجل دراسة بعض الظواهر الفنية التي تكون على جانب من الخطر كالايقاع والهارموني ، هذا كله جدير حقاً بأن نفرد للموازنة بينهما مكانة مرموقة في أبحاث علم الجمال المقارن . ثم إننا أشرنا بصددهما ، في الفصل الحادي والعشرين في مسألة هامة تتعلق بالهيكل العام لجدول الفنون ، وقطعنا على أنفسنا عهداً بالعودة إليها . ولكن يحسن بنا ، قبل التصدي لهذه الأمور ، أن نثبت في المقام الأول بعض المفاهيم الدقيقة المتصلة ببنية العمل الأدبي ، على صعيد الطريقة المقارنة .

لقد جعلنا الأدب في زمرة فنون الدرجة الثانية التي تدعى أحياناً، وبصورة غير موفقة ، بالفنون التشخيصية » . والحق أن الأدب لا يشخص شيئاً ، بمعنى أنه لا يسخر أصوات اللغة حتى يصور معالم

الأشياء التي يعرض لها ، أو يحاكي أشكالها ، على نحو ما تفعل اللوحة عندما تصور معالم الأجسام الماثلة فيها وألوانها . ونحن نعلم أن المحاكاة لم تكن أبداً غاية فنون الدرجة الثانية .

الذي يميز هذه الفنون ، هو أنها تعرض علينا (أياً كانت وسيلتها، ولو رمزية بحتة) عالماً من الأشياء تختلف في كيفية حضورها (ولو كان رمزياً صرفاً) كل الاختلاف عن الحضور الملموس للأثر الفني . وهذا هو شأن الأدب ، ينطلق من الكتاب المفتوح ، كما ينطلق من قمقم سحري ، شخوص ومناظر وأحداث مغايرة لكل المغايرة للكتاب ذاته . وواضح أنهالأدب يذهب في كيفية ايعازه بالأشياء ، إلى أبعدمما يذهب إليه أي فن آخر ، متوسلاً فقط باشارات عرفية اصطلاحية (وذلك جانب من طرافته التي يحسن بنا أن نقرها له) .

ولا يسيء هذا مطلقاً إلى كونه فناً من فنون الدرجة الثانية ، لأن الفنون التشكيلية ، هي أيضاً ، لا تستغني عن التوسل بوسائل رمزية في سبيل الايعاز بالأشياء (كالشعار والصور الرمزية وما إليها) . الفارق الوحيد هو أن الأدب لا يكتفي باستثمار هذه الأدوات استثماراً كاملاً ، بل يستمد جميع شاراته من منظومة كانت أعدت مسبقاً ، وهي منفصلة عنه ، ونعني بها اللغة .

وهكذا فان وضع الفن الأدبي مطابق لوضع الفنون الأخرى من الدرجة الثانية ، ونجد فيه الازدواج في الشكلين الأولي والثانوي ،وتلك هي السمة الأساسية لمثل هذه الفنون .

ترى ما هو الشكل الأولي في نطاق الأدب ؟ إنه تنسيق أصوات اللغة تنسيقاً صورياً : كانسياب الحروف الصحيحة والمعتلة وتناغمها

وإيقاعها ، أو بصورة عامة ، حركةالعبارة والمقطع وتتابع المقاطع وما شاكل ذلك . (نحن نشير هنا إلى مبدء موسيقي من نوع « الميلودي» واطراد هذه الخاصة الحسية على خط واحد) . ولا ريب أن قطعة نثرية من مراثي بوسويه أو قصيدة من قصائد شيلي ، تقدم للتحليل الجمالي حركات صوتية من نوع الارابسك بالمعنى الصحيح ، وتلفت إليها الانتباه على نحو خاص حتى اذا فرزها التحليل ، أظهرنا على الشكل الأولي المشار إليه .

إلا أن صفحات بوسويه أو شيلي توحي إلينا ، في الوقت ذاته ، وتوفر لنا جملة من الوقائع تتميز من الناحية الانطولوجية كل التمييز عن المقاطع اللفظية المركبة والشكل الجمالي للعبارة (وهذا ما اسميناه «بعالم القول » كما في التصوير والنحت) . فالشكل الثانوي هو كل ما يستوجبه المعنى الذي تشير إليه المفردات والعبارات المنشأة ، في المضمون الحسي لهذه الصفحات ، أو هو كل ما تدعو إليه رغبة المؤلف في إبداع هذا العالم من الأشياء . بغض النظر عن كل اعتبار لرخامة الجرس والايقاع والتناغم الصوتي وما إليه .

والمهتمون بعلم الجمال الأدبي قد لا يتعمقون كثيراً في مثل هذا التمييز ، أو لا يتحققون دائماً من كامل خطورته ، ولا يحدوهم إلى ذلك ما نشاهده من تجاوب مع الفنون الأخرى ، حيث يكتسب التمييز بين الوقائع ذاتها وضوحاً وقيمة كبرى . واقتضت طريقتنا أن نمعن في تطبيق نفس المفردات على المجال الأدبي ، مثلما نطبقها على سائر الفنون، حتى نشير باسم واحد إلى أمور متجاوبة في جميع ميادين الفن ، ولو

أنهم أخذوا علينا استعمال لغة تقنية لم يألفها ممتهنو الدراسات الأدبية. لعلنا بذلك نوفق بعض التوفيق في إيضاح عدد من الوقائع قد تظل غامضة لمن يعالج المادة الأدبية في مظاهرها الصريحة المباشرة فقط . وأبادر إلى الاستشهاد بالمثال التالي :

في ميدان الأدب يغلب استخدام لفظة « الشكل » التي تنطوي على كثير من اللبس وتخفي وقائع هامة إذا اكتفينا بالمقابلة بين الشكل و المضمون (أو المحتوى) كما هي العادة في معظم الأحيان . والتمييز الذي رصدناه في الفنون الأخرى – المسماة بالفنون التشكيلية — بين الشكل الأول والشكل الثانوي ووجدناه في الفن الأدبي متشابهاً كل الشبه هو تمييز أساسي . لكنه يفقد قيمته عند المقابلة (التي لا تخلو من محاذير) بين الشكل والمضمون كما يعمدون إليها عادة في الأدب .

ولفظة « الشكل » تصح فيه عامة على ما أسميناه بالشكل من الدرجة الأولى . أما لفظة « المعنى » و « المضمون » فتنصرف في شيء من الغموض أولاً إلى « عالم القول » وثانياً إلى هذا العنصر الهام الذي أسميناه بالشكل من الدرجة الثانية وله طبيعة صدرية بالمعنى الدقيق . إذ يجب علينا أن نحسب حساباً خاصاً في الأدب لما ينبغي تسميته أخيراً في تلك اللغة المبهمة وبصورة مفارقة ، « بشكل المضمون ».

ولننظر في إحدى الروايات ، ولتكن « سالامبو » التي وضعها فلوبير . فالوقائع التاريخية أو الوهمية التي تؤلف عالم هذه الرواية، تملك حركتها الخاصة ومعالمها وكيفية تسلسلها وتطورها ، بل تملك أيضاً ألوانها ومفرداتها التي اختصت بها . وعندما تصدى فلوبير لطرائق

التعبير في قارطاجة تقيد بعدد من المفردات – مثل سالامبو وماتو وزايف الخ . . التزم في دراجها في أسلوبه كمجموعة صوتية ، كما التزم عند كتابة قصة « القديس جوليان » ببعض تعبير الصيد وتربية الطيور الجارحة ، التي أثرت في الأسلوب الشكلي (من الدرجة الأولى) لعمله الفني . ولقد أشرنا أيضاً إلى سياق الأحداث . لأن تطورها الزمني وكذلك التطور النفسي لما يجيش من عواطف في صدر الشخوص الروائية ، هما أمور متصلة بالشيء المطروح ، ولا تتعلق بالاطراد المستقل للعمل الفنّي ، والقضية هنا هي أن نعرف كيف نسلكها في سياق القصة وشكلها الخاص ، وفي تتابع فصولها وفقراتها وعباراتها ، وهو تتابع يحدث على خط طولي واحد . فكان من الشائع جداً ، في فنون الأدب ، أن يعود الكاتب إلى الماضي وأن يسرد أحداثاً مترامنة ومتوازية ، ولابد هذا السرد حتى يكون شكل الوقائع ، الكثيفة والمتفرعة والغزيرة ، ملائماً لشكل السرد الذي يجري حتماً على خط واحد .

على الكاتب اذن أن يقوم « بتقطيع » المشاهد (بالمعنى السينمائي لهذه اللفظة) أي تجزئة الحوادث المتشعبة الوفيرة إلى أجزاء متمايزة يرص بعضها إلى بعض في نسق متعاقب ، هو نسق السرد والعبارة أو العبارات المتراصفة جنباً إلى جنب . وعلى الكاتب أن يحشر أحياناً في سلك ضيق وقائع ضخمة اشتملت، بآن واحد على ألوف الأحداث كوصف معركة ، أو تصوير التطور النفسي المعقد والمتبادل في صور العديد من أبطال الرواية ، وغير ذلك من الأمور . وهذه الملائمة بين الحركة الخطية الخاصة بالسرد الروائي (وهو شكل العمل الأدبي) وبين الحركة الملازمة للأحداث وتطور عالم الرواية (وهذا هو « شكل

المضمون ») نقول : إن هذه الملائمة هي إحدى العمليات الفنية الملموسة والأساسية أيضاً في الفن الروائي ، من الناحية الجمالية .

فالرواية عالم بأسره يسير في موكب متلاحق. أو هي أشبه بكرة حشرت داخل سلك ، أو بمثابة زهرة انتشرت انتشاراً رخيماً شجياً . فتنظيم هذا الموكب أو هذا الانتشار ، دون اتلاف العالم أو تجفيف الزهرة ، ذلك هو بيت القصيد في الفن الروائي .

من الأمور الهامة اذن أن نميز في الأدب بين هذين النوعين من الأشكال ، وهما يطابقان مطابقة تامة ما أسميناه بشكل الدرجة الأولى وشكل الدرجة الثانية في أعمال التصوير والنحت . وبالتالي كانت مسائل الفن الأدبي المشار إليها هنا ، هي التي نلقاها بالذات في صدد التنميق الزخرفي (أي اخضاع الشكل الثانوي لمستلزمات الشكل الأولي القائمة بحد ذاتها) كما نلقاها أيضاً في النحت من حيث التوافق والنزاع بين حركة الارابسك الخاصة بالعمل الفني (مثل انسجام الأطراف ، والمظاهر المختلفة والأضواء والظلال وتوازن الكتل الخ . .) وبين الأشكال التي يريد النحات أن يمنحها للجسم الأنثوي على هذا النحو (انظر ما قلناه حول تمثال الآلهة ديانا) ، على الفنان اذن أن يدرج شخوصه وملحقاتهم داخل حركة الارابسك الخاصة باللوحة أو بمجموعة التماثيل حتى يعبر عن كيانهم وطبيعتهم الأساسية تعبيراً كثيفاً وعميقاً وحتى يحدث في الوقت نفسه انسجاماً زاخراً بالدلالات والمعاني بين هاتين الجملتين من الأشكال . وهذه المسألة الخاصة بالنحت والتصوير مشابهة كل الشبه للمسألة الأدبية التي يعالجها الكاتب حين يدرج في حركة السرد مجموعة

من الأحداث ينبغي للقاريء أن يفهمها ويحسها ويمتلك ناصيتها على أشد ما يكون مضمونها حدة وتجسيماً وعمقاً .

فلو اكتفينا بذكر « المشاكلة الصوتية » إشارة إلى القيمة التعبيرية المباشرة لانسياب حركة اللفظ ، لكانت نظرتنا إلى الموضوع – فيما يبدو لنا – نظرة ضيقة . ولابد لنا أيضاً من أن نحسب حساباً للعديد من علاقات التوافق التي يستند إليها الكاتب حتى يحبك الشكل الأولي المباشر ويجعله منطبقاً على الحادثة بالذات بفضل الايقاع مثلاً وانسياب الحركة ، والعبارات أو الكلمات القصيرة أو الطويلة .

ويلاحظ أخيراً أن الفارق الأساسي بين الشعر والنثر يكمن في هذه العلاقة بين أشكال الدرجة الأولى وأشكال الدرجة الثانية . ويتعلق هذا الفارق بمفهوم التنميق الذي عثرنا عليه أيضاً في الفنون التشكيلية . فالشعر هو اللفظ المنمق الذي صيغ صياغة مطلقة (وان كانت منسجة دائماً مع عالم القول وملتحمة معه) . ونعني بلفظ « المطلق » ان للشكل وجوداً مسبقاً ، يرضينا بحد ذاته بعض الشيء ، ويبقى بغض النظر عن دلالة الألفاظ – منتظماً من الناحية الجمالية ومقبولاً من الناحية الفنية . والنثر الذي انعدمت فيه كل سمة جمالية ، تستبد به معاني الألفاظ ويتحكم به « عالم القول » تحكماً تاماً ، فاذا استطعنا أن نحذف منه الشكل الثانوي لم يبق فيه ما يتصل بالفن (مثال نص القانون المدني الفرنسي ، أو نثر اوغست كونت فرضاً ، ولعله أسوأ كاتب في الأدب الفرنسي) . ولكن قد يكون هناك أيضاً نصيب (ونصيب كبير) من الفن – كما ترى – في عمل أدبي وضع على هذه الشاكلة . فبناء الأفكار ، وهندسة عالم قد يكون مستحدثاً بكامله ، ومنسقاً تنسيقاً

متقناً ، وان عرض علينا بألفاظ لم تستأثر بعناية الكاتب ، هذا كله من شأنه أن يجعل من البحث الفلسفي أو من مجموعة المقالات ، ولتقل أيضاً دون خشية ولا اشفاق من إحدى الروايات ، عملاً فنياً بالمعنى الصحيح . ولا أدل على ذلك من رواية ستندال « الأحمر والأسود » أو روايته « راهبة بارما » .

أما النثر الفني الجمالي الذي يداني الشعر مثلاً نثر بوسويه وشاتوبريان، فتتوالى العبارة فيه على نحو ممتع طيب المذاق (ولاسيما في استهلالها وختامها وسبكها المتقن) لكنها ليست أبداً ، أو في معظم الأحيان ، حتمية قائمة بذاتها أو سابقة في وجودها بحيث تحلق فوق النص وتفرض عليه مسبقاً ديباجتها ، بمجرد ضرورة الايقاع والموسيقا ، بحد ذاتهما ، وبغض النظر عما يتصل بمضمون المفردات .

بين هذين الشكلين أي انسياب الحركة الصوتية (من ناحية الايقاع « والميلودي » الصرف للمقاطع النظرية) ، والبنية الخاصة لعالم الكائنات والمفاهيم والصور والمشاعر المتمثلة في العمل الأدبي — قد نتساءل (وهذا السؤال مفيد في الواقع) ما هو الدور الذي ينبغي اسناده إلى الشكل الصرفي والنحوي ، بوصفه عاملاً مورفولوجياً خطيراً بحد ذاته في نطاق الأدب وقد لانجد له مثيلاً في الفنون الأخرى ؟ الا يأتينا هو أيضاً بقيوده التي تتميز تميزاً واضحاً عن كل ما يفرضه الايقاع والميلودي من شروط ، وكل ما تفرضه الاعتبارات اللازمة للشيء ذاته من جهة ثانية ؟ (كما ترى مثلاً في فن الترجمة حيث يظل الشيء متشابهاً في النصين ، وان اختلفت الصورة اللغوية اختلافاً تاماً) .

والإجابة التي لاتخلو من الغرابة ، هي أن الشكل النحوي في الأثر الأدبي يتحدد على صعيد واحد مع قوانين المواد الأولية المستخدمة في الفنون الأخرى وله أبعادها بالذات . ففي عبارة بوسويه وشاتوبريان يؤدي الصرف والنحو الدور الذي تؤديه في العمارة قوانين مقاومة المواد والتوازن الفيزيائي والانتشار الضوئي في الإنارة الخ . . . وهذه المورفولوجية الملازمة للمواد ، كما هو معروف قد تدخل حيناً في نزاع مع المتطلبات الجمالية الصورية ، وقد توافقها حيناً آخر . وقد توحي أحياناً بالشكل الفني وتمليه املاء تقريباً ، وان ظلت متمايزة عنه كل التمايز . فالبناء « المنطقي » (كما يقول في معظم الأحيان) هو البناء الذي يتم فيه الانسجام بين هذين المبدئين المورفولوجيين بحيث يفي أحدهما بمقتضيات الآخر ويطابقه في نتائجه مطابقة تامة . ذلك هو شأن بعض الأبيات الرائعة البسيطة في الأدب ، مثل هذا الشعر الذي نظمه فاليري : « Et les fruits passeront la promesse des fleurs . »

أو تلك العبارة التي كتبها شاتوبريان فكانت آية في الاتقان :

Oneut dit que l'ane de la solitude saupirait daus toute l' eteudue du desert .

وفيها تنسجم المفردات انسجاماً كاملاً مع القواعد المشتركة للمادة اللغوية المستعملة بحيث لاتستطيع أن نصوغها صيغة ثانية ولو لم نقصد إلى أية غاية فنية .

قلنا « المادة » اللغوية المستخدمة . ولعلك ، في الواقع ، قد أدركت أن هذه المعطيات المتصلة أصلاً « بجسم العمل الفني » (كما قصدنا إليه في الفصل السابق) من شأنها أن تجعل الامكانات اللغوية المتاحة ،

جملة من الخامات تضطر الأديب إلى تسخيرها واستنفاد طاقاتها على قدر ما يستطيع . فموقع النبرة الفرنسية ، مثلا ، في جميع حالات النظم التي يراد منها استهلال البيت بمقطع منبور ، يهيب بالشاعر إلى اللجوء إما إلى لفظة وحيدة المقطع (وهذا متواتر في شعر لو كنت دوليل) وإما إلى المنادى والأمر ، أو استخدام المعاظلة التي تبرز لفظة وحيدة المقطع (وهذا أمر شائع عند فاليري) . وندرة الألفاظ الوحيدة المقطع في اللغة الفرنسية ، أمر يتعلق بالخامة التي يكره الشاعر على استعمالها ، أي المادة اللفظية المتوفرة له ، ويكون تأثيرها الفني مشابهاً تمام الشبه لتأثير تلك الحجارة الصلبة التي استخدمها المصريون في العمارة والنحت ، أو تأثير ندرة الخشب آنئذ الخ . . .

ولن نسترسل في هذه الأمور . وحسبنا الإشارة إلى أن القيود الملازمة للمادة اللغوية هي بحد ذاتها مستقلة عن الفن (وبالتالي لايعتبر « الشكل الصرفي » في عداد الأشكال الجمالية التي يعتد بها في الأدب ، وهي ، على سبيل الذكرى ، الشكل الأولي والشكل الثانوي) ولا تكتسب هذه القيود أهمية فنية ، ما لم تقم تلك المادة الأولية اللازمة لانشاء جسم العمل الفني بتحديد الامكانات وفرض ألوان البنية تؤثر في الأشكال الفنية بحد ذاتها . وسوف تطالعنا هذه المسألة بالذات في مجال الموسيقا ، بصدد الأثر الذي تحدثه القوانين الصوتية الفيزيائية في تنظيم الواقعة الموسيقية تنظيماً فنياً .

ولنعد الآن إلى المسألة الأولى المتعلقة بالوضع الخاص الذي يشغله الأدب (ولاسيما الشعر) مع الموسيقا في منظومة الفنون الجميلة ، وهو الذي يجعلهما متكاملين من بعض الوجوه .

الفصل السابع والعشرون

الموسيقا والأدب
فنان متكاملان

قلنا في الموسيقا إنها فن من الدرجة الأولى ، وقلنا في الأدب إنه من الدرجة الثانية . أما الفن الذي يستكمل كلا منهما فلا وجود له تقريباً (كالموسيقا التي تكون تصويرية في أساسها ، أو الأدب الذي يخلو من كل دلالة تشخيصية) .

أيحق لنا اذن تبسيط الجدول العام وجعل هذين الفنين في قطاع واحد ، فتكون الموسيقا في الدرجة الأولى والأدب قرينها في الدرجة الثانية ؟ ولاتخلو الفكرة من اغراء ، لكنها بعد التروي والنظر غير ممكنة . فالخصائص البدائية في كل منهما (ونعني أصوات النطق في الأدب وأنغام الصوت الانساني أو الآلي المنسق في الموسيقا) متفاوتة في تنظيمها تفاوتاً شديداً ولا تسوّغ قيام مثل هذه العلاقة . ولئن كان من الجرأة أن نضع النحت والعمارة في مثل تلك العلاقة المتبادلة ، إلا أن تطابق

الخاصة الحسية فيهما (ونعني الحجم أو الشكل في أبعاده الثلاثة) يبرر على أقل تقدير هذه الجرأة . والأمر على خلاف ذلك هنا . والثابت أن هناك صلات قوية من الناحية الفيزيائية والحسية بين هذين النوعين من الخصائص التي تخاطب السمع جميعاً ويتكون سندها المادي من اهتزازات لاتختلف إلا في تعقيد فترتها . لكنا إذا نظرنا في مدرج كل منهما (الأمر على جانب من الأهمية) كان البون شاسعاً . سلم الأصوات النابعة من مخارج الحروف الصحيحة والمعتلة والمنتظمة في مقاطع لغوية ، لاشأن له مطلقاً بسلم الألحان الموسيقية البحتة ، لافي عناصره الكيفية ولاسيما في بنيته . والقاعدة الأساسية للعلاقة بين الأزواج توجب علينا ، عند اسقاط العامل التشخيصي ، أن نجد في فن الدرجة الثانية ما يوافقه في فنون الدرجة الأولى مندرجاً في أشكاله الأولية . خلاصة فكرتنا أن هناك لوناً من الموسيقا البدائية عند أقوام همجية أو بعض المتحضرين ممن يتمتعون بتقليدهم (كما فعل داريوس ميلهو Milhaud أحياناً باستخدام الطبل والآلات الصاخبة وبزّه في ذلك بيلا بارتوك) يقتصر على تتابع ايقاعي و « ميلودي » إلى حد ما للجلبة دون الأصوات الصافية ، بفعل بعض الأدوات مثل الدف ، وجهاز «كزيلوفون الذي لم تضبط صفائحه والطبول الضخمة والصنج والجلاجل والجنوك وما إليها . ونحن نرى علاقة واضحة بين هذا الفن وبين ترديد مقاطع لفظية بحتة . لكن هذا الفن البدائي الذي ظهر في الأطوار الأولى للموسيقا لايعدو أن يكون نواة لها . فالموسيقا ، بمعناها الصحيح ، لم تستقم إلا بعد أن اعتمدت النغمة الصافية أداة أساسية في بنيتها .

ورغم هذا المجال من التقارب البدائي ، تظل الوسائل الحسية المستخدمة في الموسيقا والأدب متباينة كل التباين . على أننا سوف نرى بعض الشيء عن قصور الموسيقا . وفي المقابل ، تستطيع الموسيقا أن تقوم مقام الفن اللفظي من الدرجة الأولى ، وبالتالي تغني عنه وتجعل وجوده ضرباً من العبث .

في المقام الأول نلقي نظرة على الموسيقا .

أن تكون فناً من الدرجة الأولى فذلك أمر لاريب فيه . ولاتعود معظم الآثار الموسيقية أن تكون حركات ميلودية محضة أو تفاعلات بين ألوان هارمونية (وأفضل مثال : الموسيقا من نوع التسلسل للفنان باخ ، أو مقطوعة شومان المسماة « ارابسك ») ويعتمد كيانها الجمالي فقط على الأسباب الملازمة لبنائها الصوتي وانسياب ألحانها وتماوج ايقاعها وتهدج نغماتها المتتابعة . والذين لايجدون في الموسيقا لذة ومتاعاً ما لم توح إليهم برؤية معينة مثل سبحات الأحلام الغامضة ، أو صور الأزهار والمناظر والأجسام الراقصة والوجوه -- هم في الواقع لايحبون الموسيقا أو لايؤدون لها حقها من المودة والتقدير .

على أن الموسيقا الخالصة التي لاتصور شيئاً ملموساً ، ليست كل الموسيقا . ومع أن هذا الفن لم يستقر أبداً في الدرجة الثانية ، إلا أنه يذهب بعيداً — وأبعد مما نظن — في مجال التصوير .

ونحن لانعني مجرد « المشاكلة الصوتية » مثل تغريد الطير أو هدير الموج (أو صفير القاطرة) فالمحاكاة كما نعلم ليست إلا إحدى الوسائل البدائية التي تتوسل بها فنون الدرجة الثانية . فهي تعمد عادة إلى الايعاز

أو بتعبير أدق ، إلى تغيير حركة الشكل الأولي لغايات تصويرية . ولا أدل على ذلك من الموسيقا . فقد يتعذر علينا في معظم الأحيان تعليل الترابط بين بعض الألحان أو في مسار « الميلودي » تعليلاً تاماً استناداً إلى مستلزمات البناء الموسيقي القائم بحد ذاته . وفي فترة ما من قطعة باخ ، صلب المسيح حسب انجيل متى « يتناهى إلينا لحن مرافق سريع يجتاز على حين غرة مجرى الطبقة الموسيقية بأسرها وكأنه يهوى من شاهق على نحو غريب ومفاجيء من الناحية الموسيقية ، ولو أنه أدرج في سياق المقطوعة ادراجاً حسناً . فاذا نحن لم نطلع من انجيل متى على أن ستار المعبد قد تمزق في تلك اللحظة من الأعلى إلى الأسفل ، لما وقفنا على السبب الصحيح لهذه الظاهرة الموسيقية . وليس في الأمر تقليد أو محاكاة ، لأن مفهوم الانتقال من الأعلى إلى الأسفل إشارة إلى نغمات متفاوتة في تواترها ، هو مفهوم اصطلاحي . ولقد درجنا على هذا الاصطلاح ، ولا نتردد في اضفاء قيمة ايحائية بل تصويرية على المقطع المذكور .

وكثيراً ما تطرأ تحولات موسيقية متميزة بقيمة مماثلة : كالنغمات المنخفضة العريضة والنغمات الحادة المرتفعة التي تعرب عن التناقض نفسه القائم بين الظلمة والنور ، ثم النغمات البطيئة أو السريعة ، المهموسة أو المتفجرة بغتة ، والتردد في اختيار المقام الموسيقي ، والايقاع المبهور أو المتقطع ، والحركة المصاحبة التي تتقدم تقدماً عنيداً عارماً وكأنها شدت إلى شكل الأحداث وما إلى ذلك . فليس من قبيل المصادفة إذا أصغينا لمقطوعة ديبوسي .Debussy رقصة برغام » ان تخطر في ذهننا قصيدة فرلين » من أغاني الغزل » :

« روحك روضة أنيقة
« زادها الرقص سحراً »

وأن نلتقط في القطعة الموسيقية بسهولة ويسر ، ما يقول فرلين عن :

« ضياء القمر الوادع الحزين
الذي يجعل الطير تحلم في وكناتها »

وأن نرى فيها تفجر :

« الرذاذ الرشيق عالياً بين صفائح الرخام »

وإذا لاحظنا أن الموسيقي قد ضن علينا ، حتى المقطع الأخير بالنغمة الحاسمة التي تحدد خياره بين المقامين الكبير والصغير ، فظل كلاهما في حال من اللبس المتواصل.السنا نرى تعليلاً لهذا الموقف في أبيات فرلين :

« كانوا ينشدون بنغم شجي
أغاني الحب الظافر والحياة الهنيئة
ويدارون الدمع خلف ابتسامتهم » .

ولا يصح القول فقط : إن أحد العالمين يحتذي حذو الآخر ، أو أن الموسيقي يستلهم الشاعر ، والأحرى بنا أن نقول : كان هم الفنان أن يقدم بين أيدينا وقائع موسيقية من شأنها أن تثير في خاطرنا عالماً مماثلاً لعالم القصيدة وإن كان بالتأكيد أكثر ابهاماً (فتستجيب هنا الموسيقا للشعر ، لا عن طريق النقل المباشر ، بل كأنهما رجع الصدى لعالم واحد يطرحه كل منهما) .

وقولنا « إن عالم الموسيقا أكثر غموضاً » من العالم الشعري ، ليس أمراً ثابتاً . لأن فرلين في حقيقة أمره ، لم يعرض لتلك الصور إلا لكي

يصف لنا روحاً إنسانية . فيكون من الخطأ الاعتقاد بالوجود الملموس لتلك الأشجار وأولئك الراقصين المقنعين وتلك الطيور . بل لعل الموسيقي أقدر على التصوير المباشر « لوقائع الوجدان » كما يقولون ، من الشاعر الذي لايوحي بها إلا عن طريق ملتوية .

ولا يفوتنا ان نذكر أخيراً ان هذه الروح المشار اليها في القصيدة ليست روح الموسيقي ذاته ولا الشاعر الذي قال فيها انها تتمثل له « كروضة أنيقة » وما من شك انها روح امرأة أحبها وأراد ان يتغنى بها ، ولم تكن روح الأديب الذي يسعى إلى التعبير عن خلجاتها والافصاح عن أفراحها وأتراحها (وتسوقنا هذه الملاحظة إلى مفهوم « التعبير » وما يسفر عنه من أخطاء ، مما يدعونا إلى النظر في هذه المسألة أكثر من مرة) .

هذه القيمة التصويرية يحق لنا ان نطلقها على الموسيقا الدرامية باسرها وعلى سائر الأعمال التي تحاكي فيها الموسيقا بدقة تطور الأحداث ومنها تصوير الأهواء المتباينة . ولا بد لنا هنا مرة ثانية من ان نقف موقف الحذر من المزالق التي ينطوي عليها مفهوم « التعبير » (ولنا عودة إلى الموضوع بصدد الشعر (والرأي القائل « ان الموسيقا تعبر عن العواطف « إنما هو رأي مبتذل وخاطيء أخذت به نظرية جمالية بدائية جداً ، ويجدر بنا ان نبين في هذا المقام — ولو في اشارة خاطفة — مدى قصوره الشديد .

من الخير ان نذكّر أولا بما يعتري مفهوم التعبير ذاته من اضطراب وغموض ، حين ينصرف في كثير من التخبط إلى معاني متمايزة كل التمايز وهي :

١ — الافصاح عن أمور داخلية .

٢ — الكشف عن هذه الأمور استناداً إلى أعراض خارجية (كقولك في وجه « معبر » ومتحول انه ينبيء دائماً بوقائع نفسية ملازمة للتحول الفيزيائي الظاهر) .

٣ — نقل ما تجيش به النفس من المؤلف إلى المستمع . ويفترض بهذه المشاعر ان تكون في نهاية المطاف متطابقة لديهما ، أو ان المستمع عتبرها — على أقل تقدير — خاصة بالمؤلف الذي يتعاطف معه .

٤ — وأخيراً ، الترجمة الفنية للوقائع التي يتضمنها عالم القول متوسلة بوسائل ايمائية أو تصويرية .

فلو اننا اجتزأنا بمفهوم التعبير على دلالته الأخيرة فقط ، التي تفيد الايحاء وكيفية عرض المشاعر من حيث هي وقائع يضمها عالم القول ، لكان ذلك سائغاً مقبولاً . ولا يصح هذا المعنى على كل موسيقى تصويرية تحدثنا عن خلجات النفس فيما تتحدث به من أمور وآنئذ لا ينبغي لنا ان نقع في التباس مع بقية المعاني ، بل علينا ان نتجنب استعمال لفظة تؤدي إلى جميع هذا الالتباس ، مكتفين بالقول : ان الموسيقا توحي بالمشاعر ، بصورة تشخيصية ، وتعرض لها كواقعة فنية مفترضة كما تعرض لبزوغ الفجر أو لأمواج البحر الهادر . لكن قصر الأشياء التي تعرب عنها الموسيقا ، بهذه الصورة ، على المشاعر فقط (أياً كان معنى هذه اللفظة) لا يقوم على أساس ، كما لو ان الموسيقا لا تملك أيضاً الافصاح عن الأفكار والصور والكائنات والأشياء على اختلاف أنواعها . أضف إلى ذلك ان الفن (ولا سيما الموسيقا) حين يفصح عن العواطف ،

بعواطف ينسبها إلى نفسه ، في الواقع أو الخيال ، أو إلى أحد شخوص المسرحية الغنائية ، أو إلى مستمع يتحدث الشاعر باسمه أو إلى كائن وهمي يرمز إليه بضمير « أنا » المتكلم ، ولا يقصد منه بالمعنى الصحيح لا المؤلف ولا المستمع ولا أي شخص من شخوص المسرحية . وهب ان الشاعر قد عانى فعلا هذه العواطف ذلك أمر يتصل بسيرته وما يتخللها من نوادر . وربما كانت لها أهمية تاريخية قصوى لكنها تختلف اختلافاً شديداً عن أهميتها الجمالية . ويغلب ان ننكر عليها كونها علة العمل الفني أو مادته بغض النظر عن كل قصد في الابداع . فقد تكون على أبعد تقدير سبباً ظرفياً ، أو أحياناً بمثابة مرجع مفيد ، أو جو ملائم ، ولا شيء غير ذلك .

والرأي القائل بأن الموسيقا لا تعبر ، من حيث الأساس ، إلا عن العواطف ، هو ضرب من الحصر الذي لا يرجع إلى سبب معقول ، أو هو درب مختزل غير جمالي يصل المؤلف (أو المنفذ) بالمستمع . فيصبح العمل الفني بحد ذاته لا نفع فيه ، أو على كل حال مجرد ذريعة . وواضح ان الرجل الذي يسعى إلى الغزل والتشبيب ، يحاول جهده ان يؤثر في قلوب الحسان ، فينشدهن أبياتاً جميلة أو يظهر أمامهن بمظهر المطرب الخلاب . ولسنا ننكر وجود مثل هذه الحيل والالاعيب ، لكنها ليست في رأينا غاية الفن البعيدة الميتافيزيائية . ولو في نطاق العلاقة المباشرة بين المؤلف وجمهوره . كلا ان النظرية الوحيدة المقبولة هي التالية :

اذا استثنينا الأعمال الفنية التي لا تشخص شيئاً لانها تكتفي بذاتها ولان كيانها المباشر هو الذي يستأثر بالاهتمام والوجود الفني ، هناك

أعمال موسيقية تسعى إلى الايحاء بعالم تام يشابه بعض الشبه العالم الواقعي . ومن كائنات هذا العالم الذي تصوره الموسيقا قدر غير يسير من الأمور المتباينة ، ويمكن للعاطفة ان تحتل فيها منزلة خاصة لكنها لا تفوق معطيات الإدراك وخلق الأفكار واستنهاض الهمم وما إلى ذلك .

ولا ريب ان بوروّدين في مقطوعته « فيافي آسيا الوسطى » أراد أن يصور لنا سهلاً واسعاً ، وخياماً يأوي اليها بداة آسيويون ، وكوكبة عابرة من جنود روس الخ ولا ريب ان الغناء الرتيب الذي يصدح قبل وبعد مرور هؤلاء الجنود ، ولا يصح اسناده إلى شخص ما ، انما هو رمز أو صورة أو تعبير ان شئت (وأنا لا اشاكس في معنى هذا اللفظ) عن الآفاق الواسعة ، والبقاع الرائعة المترامية الأطراف . والرياح وفصول السنة والحل والترحال . وشأن هذا الغناء هو شأن موسيقا الأبيات الشعرية التي ترمز لا محالة إلى العالم الذي تطرحه . وتتغنى بسحره ، وتغوص في أعماقه ، وتزيد من تأثيره ووقعه في النفوس (كما تفعل سائر الوقائع الموسيقية حين يشق علينا ان نتعرف فيها بدقة تامة إلى جرى الحصان أو دبيب الجمل في مقاطعة باكتريان ، أو إلى فترات الهدوء والعزلة التي تغيب تارة وتظهر أخرى الخ ..) ينجلي هذا كله عن عناصر عاطفية زاخرة ، لكننا نضيق كثيراً على الفن وسحره ، إذ نقول بأنه لا ينطوي إلا على العاطفة ، أو أنها الأمر الوحيد الذي يدعو إلى الاهتمام .

وقد ترد علي بحق (وهنا تنشأ الصعوبة) : هذا كلام صحيح . لكننا لو لم نقرأ عنوان القطعة ، ولو لم يحدد لنا المؤلف موضوعها بالكلمات (أو بالأدب) ، لا بالألحان لما أمكننا ان نكتشف كل هذه الأشياء الممتعة بالموسيقا وحدها .

وتعترضنا هنا بعض الصعوبات بطبيعة الحال . لقد وافانا غريغ — ولحسن الحظ — بعنوان قطعته « الصباح » أو قالوا لنا ان هذه القطعة التي وضعها ديبوسي تدعى « أمسية في غرناطة » . وآنئذ أخذنا نتبين بسهولة ونحيي أشعة الشمس الساطعة وجلاجل البغال وما إلى ذلك . لكنهم أطلعونا أولا على الموضوع بوسيلة تختلف عن الوسائل الموسيقية . ولولا ذلك لما كنا أوسع حيلة من هذا الأديب النابه الذي يروي عنه انه كان ينصت يوما إلى سمفونية بتهوفن « الريفية » فظن انه يصغي إلى مقطوعة باخ « عذاب السيد المسيح » ، وخيل له انه يسمع آخر زفرة للمسيح المحتضر حين أراد الفنان ان يصور تغريد الطير .

كل هذا صحيح لا ريب فيه . لكنه لا يعني بحال من الأحوال ان هذا هو شأن الموسيقا بأسرها ، أو هو خاص بها .

اولا لان الموسيقا تملك بحد ذاتها من الامكانات ما يكفيها في الغالب حتى توجه المستمع وجهة معينة ، وتعرض لعالم القول بوسائل صوتية محضة . ففي عدد من مشاهد « السمفونية الريفية » الوان من المحاكاة على جانب من الوضوح بحيث يتحدد في المقام الأول الاطار الاجمالي للقطعة ويتبين قصد الفنان في ايحاء وقائع طبيعية (فتغريد الوقواق والسمان أمر ثابت لامراء فيه ، وصخب الريح وهزيم الرعد) ثم كلما تقدمت بنا القطعة تحققنا أيضاً من خرير الجداول ووميض البرق الذي يخطف الأبصار . بالاضافة الى صور اخرى ذات طابع اجتماعي مثل الرقصات الريفية .

هذا اللون من الايحاء الاجتماعي شائع في الموسيقا . وكنا قد ذكرنا رقصة الفالس والمونويه في اوبرا «دون جوان» لموزارت . وابداع شومان

في افتتاحية « هرمان ودوروتيا لشذرات من المارسيليز ان تجتاز القطعة اشارة واضحة كل الوضوح الى تقدم الجيش الفرنسي كما لو رفع وقتئذ علما فرنسيا (وكان قد استثمر المارسيليز لغايات اخرى في « كرنفال فيينا وفي « الجنديين ») وهو في صنيعه هذا كمن يقتدي بالمصور الذي يحدد مشهدا يابانيا بتصوير الكيمونو والأشجار القزمة ، أو يحدد مشهدا فرعونيا بتصوير تماثيل جبارة ومناظر الأهرام في الأفق البعيد .

وكانت السمفونية الريفية » من الدقة بحيث اتضحت لنا مشاهدها . ولا نعني بذلك ما نعهده من وضوح في قصائد هوغو التي تظمها في منفاه ، والتي تبيح لنا ان نرسم بالقلم ما تصف من اشياء ، بل هو الوضوح المعهود في قصيدة من قصائد لا مارتين مثل « الوادي الصغير » حيث تطالعنا « غابة كثيفة » و « خرير المياه » و « نسيم عليل » و « ظلال وارفة » . وهذا ، في نهاية المطاف ، أكثر غموضا مما نلقاه في « السمفونية الريفية » .

والحق اننا نفتقر الى الاشارات الدقيقة اللماحة في المجال الموسيقي . وفيم يسعى اليها الموسيقي ان كان العنوان كافيا ؟ انه اشبه باللافتة التي تنصب في بداية الطريق (يستخدمها المصور أيضاً اذا اراد ان يسمي لوحته « منظر كونكارنو » أو صورة الانسة فلانة » . ولِمَ تذهب بعيدا ؟ فأنت أيضاً ترغب في العثور على لافتة مماثلة عندما تجتاز بسيارتك مدينة ، أو تعبر أحد الجسور . وان من الانهار والأبنية ما يكتفي بذاته دون اللجوء الى رقعة مكتوبة . ومن المؤكد ان هناك درجة من الدقة الجغرافية (كالتمييز بين غرناطة وآسيا الصغرى) لا تستطيع الموسيقا ادراكها

ما لم تعمد الى اللغة فاذا افضى الينا الفنان بكلمة السر ، رأينا مقطوعة تصور العالم الخارجي تصويرا دقيقا مانعا ، بل موحيا ، وتبصرنا فيما تصف من اشياء بالعديد من الأمور . فاذا اصغينا الى بوردوين اطلعنا على الفيافي المشار اليها بقدر ما نطلع عليها لو قرأنا الرحالة بريفالسكي (وان اختلفت الموضوعات طبعا لكنها جميعاً صحيحة وذات خطر) . للفنان اسبابه الموجبة عندما يبادر الى الأفضاء بكلمة السر . وهي اسباب فنية . فقد اراد على وجه التحديد ان يعصمنا من السقوط في زلة فنية واعتبر موسيقاه من قبيل الطلاسم التي يترتب علينا ان نفك رموزها . وكأني به يقول : لا أريد لكم المشقة والعذاب ، فيكون مثلكم كمثل هؤلاء الحضور الذين لم يطلعوا على برنامج الاحتفال ومخافة ان يتفوهوا بملاحظة الحضور الذين لم يطلعوا على برنامج الاحتفال ومخافة ان يتفوهوا بملاحظة راحوا يلتقطون جاهدين كل شاردة وواردة حتى يثبتوا من انهم يستمعون حقا الى « موت البجع » (تشايكوفسكي) أو « وليمة العنكبوت » (البرت روسل)أو « عنتر » أو« شهرزاد » (كورساكوف) تلك الغاز تافهة . هاكم البرنامج ، واطمئنوا والان استمعوا الى الموسيقا . .

وربما طالعتنا حالة مماثلة في فنون اخرى ، يكفيني زاد قليل من الثقافة كيلا اتردد في التعرف الى زورق دانتي عندما اتامل لوحة دولاكروا ، أو في التعرف الى روح العاشقين الآثمين ، ياولو وفرانشيسكا عندما انظر في لوحة روسيتي Rassetti المسماة « حلم دانتي »،لكني لا لا أستطيع الجزم من النظرة الاولى بأن هذه صورة « الانسة لامبسك أو زورق كليوباترة ما لم يلفتوا نظري الى ذلك . وبعد اطلاعي على الأمر ، لن أفكر الا بالتصوير . وفي « رعاة اركاديا » أيضا لجوء الى

الادب (بمعناه الواسع) لاني اقرأ فيها لوحة منقوشة على قائمة القبر) . وفي المقابل ، قد يلوذ الأديب احيانا بالرسم ولو في خطوطه ، كما حدث للامريكي ادغار بو في مقطع روايته « ارتور غوردون بيم » حين امسك بطله ستيرن عن التعبير اللفظي ليرسم بالقلم الحركة التي بدرت من العريف « تريم » . ومعلوم ان الشعراء يعمدون دائماً الى وسيلة بصرية حتى يحددوا ايقاع ابياتهم وفقراتهم وهي الانتقال الى السطر التالي أو ترك فراغ في السطر المكتوب . وواضح اننا لسنا دائماً بحاجة الى ذلك ، فقد تقرأ ابياتاً للشاعر بول فور Paul Fort

مرصوفة كالنثر فتعيد اليها تقطيعها بسهولة ، ان كنت مرهف الحس . لكني اتحدى كل قارىء لبعض القصائد المعاصرة ان يعيد اليها الايقاع الذي اراده الشاعر بكل حذافيره ان لم تكن هناك المؤشرات الطباعية المعهودة (واذا قلنا طباعة عنينا أيضاً شكلا خطيا معيناً) .

ليس من العدل اذن ان نقيد الموسيقا بحدودها الضيقة ونطلق العنان لسائر الفنون . فاذا ارتضينا للموسيقا ان تتخذ من مفردات اللغة عنوانا لها في البداية ، أو تلجأ عند الحاجة الى نص عبارة الغناء ، وجدناها بعدئذ تذهب في ميادين الدرجة الثانية مذهبا بعيدا ، وتقوى على التصوير في نطاق واسع .

ولن يتيسر لنا ، مع ذلك كله ، ان نقسم هذا الحقل في جدولنا (الذي يتخذ من الأصوات الصافية خاصة نوعية له) إلى فنين متمايزين منفصلين ، احدهما قائم بذاته والآخر تصويري. هناك تواصل واستمرار ، وتظل الموسيقا التصويرية مبنية كالموسيقا البحتة (باستثناء نزوات عابرة

لاقيمة لها كالنقر على البيانو وزلق الأصبع على وتر الكمان من أجل تقليد نهيق الحمار وما اليه (. فالنغم الخالص هو جسم الموسيقا وروحها ، وهو هيكلها وعمادها ، وهو وحده الأساس حتى في الموسيقا التصويرية التي لا تتجاوز أبداً حدود التنميق المسرف ، بل تصوغ تغريد الوقواق والعندليب ، وصوت قطرة الماء ، وهبوب الريح بنغمات السلم الحانا متوافقة ومنسجمة . فالخامة الصوتية المستمدة من الطبيعة انما يعاد النظر فيها وتخلق خلقا جديدا حسبما تستوجبه البنية الخالصة للموسيقا ، بوصفها فنا من فنون الدرجة الاولى . يمكننا — على أبعد تقدير — ان نقارب بين صورها الحسية وبين التنميق البالغ لاشكال الحيوان والزهر الملونة بألوان تقليدية والمدرجة في ذلك الارابسك الناعم اللطيف الذي نراه في رسوم المينا الصينية والخزف الفارسي و « اوراق النباتات التي انشأها الفرنسي فيلار دوهونكور Homecourt لعلها تشابه بنم بعض الزخارف النباتية والمزركشة والصور الهزلية التي تقتبس من الطبيعة اقتباساً حرا وجزئيا اطرافا من الحيوان أو اشكالا خيالية مروعة أو زهرا عجيبا ، سرعان ما ينقلب الى زخرف نباتي . ولو لم يذهب الفن التشكيلي الى أبعد من ذلك في محاكاة الواقع لما رأينا ، عند تصنيفنا للفنون ، ان نفرد للتصوير والرسم التشبيهي قطاعا خاصا متميزا عن الفنون الزخرفية .

ويرجع السبب في ذلك الى انا لو اردنا للتقليد ان يذهب مذهبا بعيدا ويتحلل من التنميق المفرط ، فان مستلزمات البنية الموسيقية الحقة هي التي تضطرنا الى اهدار الموسيقا والتخلي عن قوانينها الاساسية . فالوقائع الطبيعية لا تلائم مطلقاً هذه القوانين . آنئذ لن يكون التقليد غناء بل يعيد كلاما أو صراخا أو نهيقا (نذكر على سبيل المثال النهيق المسموع

في « قداس الحمار » والانزلاق المتواصل على وتر الكمان) . وقتئذ تدمّر الاطارات البنيوية الاساسية .

وحتى الوصف العاطفي الموسيقي فانه يجاوز هو أيضاً هذه الاطارات اذا اراد ان يحاكي بالمعنى الصحيح وعن كثب خوالج النفس والتطور الطبيعي للوقائع الداخلية التي تستوجب الترداد المنتظم والتوازن والانتقال المعد هندسيا من مقام الى آخر والايقاع المحدد ، والقفلات الثابتة تقريباً في قوالبها ، مما يقتضيه الشكل الموسيقي .

وقالوا أحيانا بوجوب تحطيم هذه القوالب الصلبة ، وتحرير الموسيقا حتى تبرأ من كل ذلك التنميق والرجع المنتظم « والثرثرة » (على حد قول بومارشيه Beaumarchais) من أجل ان يطلق العنان للمشاعر والتجديد والحياة طلبا للاضواء والظلال ، وهدير البحر والرياح، والنبرة الصحيحة للاهواء . ولكن يحسن بنا ان نقف هنا موقف الحيطة فنحن نعتبر هذا كله من قبيل تحرير الموسيقا التي لا تستغني ابداً عن التنميق الأساسي (حتى في صورها الناطقة عند ديبوسي مثلا الذي ذكرناه في سياق الحديث وعند هونيغر Honegger) بل اننا نجعلها على العكس تنصاع لقيود جديدة ، وتتخلى عن قوانينها الخاصة لتنهض بهذه الوظيفة التصويرية التي ليست من شأنها . ولو انها تجاوزت ذلك الحد الدقيق من التوازن الذي يفرضه التنميق ، لهوت في سفاسف تقليد الأصوات أو في التأثير الأنفعالي ، كما يحدث لاولئك المغنين في الاوبرا الذين يلتمسون أسباب النجاح الرخيص عند جمهور جاهل من الناحية الموسيقية فيعمدون الى «الكلام»و«الصراخ»و« الزفرات العميقة».

وما الفائدة من تجاوز نقطة التوازن المذكورة والتعرض لجميع هذه العثرات وتدمير الطابــع الموسيقي لأسباب تشخيصية ان كان من اليسير على الموسيقا ان تتعاون مع فن من فنون الدرجة الثانية وان تلتحم بالادب الذي يشغل هذه الدرجة بكل تأكيد ؟ فالفن الغنائي حين يدعم النطق بالنغم لايفيد فقط من كل امكانات الشعر المتعاون معه حتى يعرض لعالم القول . بل ان الموسيقا ذاتها تتحلل من كل ضرورة تشخيصية ضيقة وتضفي على العمل الفني ما تستطيع وحدها ان تجود عليه من تنوع وصراحة ومرونة في الايقاع ، ومن روعة وعنفوان ونزوة وحنان من الناحية الميلودية ، وأخيراً من وفرة وثراء من الناحية الهارمونية . وفي هذه الأمور يعجز الشعر عن منافسة الموسيقا اعتمادا على امكانات الصوت المنطوق . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فان وجود منظومة ضخمة من الرموز الصوتية المتوفرة في اللغة ، فضلا عن سهولة استخدامها بعملية تركيبية بسيطة من أجل انشاء الديكور أو الاشارة الى كائنات معينة أو شرح بعض الأفكار ، كل هذا ليس من شأنه ان يشجع الموسيقا على منافسة الأدب في تلك الأمور وان تنتقل بقضها وقضيضها الى الدرجة الثانية من الفن .

ولنلق الان نظرة باتجاه الأدب والموقع المتناظر الذي نبصره فيه .

قلنا ان الأدب فن من الدرجة الثانية يستثمر بصورة اساسية وفي مهمة تشخيصية عامة ، المادة الصوتية وما يضاف اليها من المعاني التي تجيء بها المفردات طبقا لمنظومات اعدت اعدادا مسبقا وهي اللغات المتنوعة .

ويصح ان نميز في اعمال هذا الفن ، اسوة بكافة فنون الدرجة الثانية شكلا اوليا (ينبع من الحركة الصوتية للحروف اللغوية) وشكلا ثانويا (جملة المعدات التي تستخدم الزاد المتوفر في المعاني) .

أيكون بالإمكان قيام فن لفظي من الدرجة الأولى ؟ أم هل نستطيع فصل الشكل الأولي للواقعة الأدبية وتأليف أعمال قائمة بحد ذاتها كما لو كانت لوناً فنياً خاصاً ؟ وبعبارة أخرى ، هل يمكن أن توجد — أم وجدت فعلاً — أعمال تستثمر الأصوات اللغوية دون أن تشير إلى الكائنات والأشياء التي توعز بها معاني الألفاظ المتفق عليها ؟

قلنا أن هذا الأدب من الدرجة الأولى لا وجود له عامة كفن مستقل وان وقفنا على بعض آثاره . فاذا اسقطنا من حسابنا عدداً من المحاولات المحدودة والقابلة للنقاش التي قد ترجع إلى النزعة « المستقبلية » البائدة (بحكم نشأتها) ، كان هذا الفن ممثلاً فيما تزخر به الترانيم والتعاويذ وأناشيد الأطفال من تراكيب صوتية ومقاطع لامعنى لها كالتعويذة التالية : هرو هرو ، برو برو ، ما فاتوها ما فاتوها ، هيت كيت كيت ، با . وربما عادت بنا الذاكرة إلى التعاويذ التي انتشرت في فجر المسيحية وكان القديس بولس يمقتها ولا يستطيع مقاومتها إلا في كثير من الحرص والاناة .

ويمتنع على هذا كله أن يرقى إلى صعيد الفن بالمعنى الصحيح ، ويظل في حدود التفكهة والنزوة العابرة والنزعة الداداثية . ومردّ ذلك ، بلا ريب ، إلى ما يحدث من ضيق وارتباك من جراء هذا الاجترار الذي يسيء إلى استعمال اللغة ، وهذه المحاكاة الساخرة للغة الدارجة ، وهذا الهذر الصبياني أو عربدة المعتوه ، وربما انحدر ذلك كله من

ذكريات موروثة عن « الأغنية العاطفية » التي لم يكن لها كلام مبين ويضعها بعض المفكرين في نشأة اللغات . ومرده أيضاً – وعلى نحو خاص – الا أننا لو سلكنا سبيل الفن وحاولنا الظفر بنتيجة جمالية لتكامل شكل الحركة بفضل انتباهنا إلى ارتفاع الأصوات الناجم عن وجود النبرات (وقد يؤدي في بعض اللغات إلى فاصلة الرباعية) . وكلما حل الغناء محل النطق تحقق التقدم واتجهنا بكل سهولة نحو الموسيقا الحقيقية . حينئذ تمدنا هذه الموسيقا بالمزيد من الامكانات ، وتكون لها غلبة واضحة مسيطرة ، بحيث لا تقف أمامها تلك الرطانة المتعثرة البدائية والصبيانية والمتجهمة فلا تملك إلا أن تقبع في ذلك المجال الضيق الذي يمكنها أن تشغله ، على هيئة قراضة أو فضلات متناثرة حول مائدة الانتاج الأدبي .

لكن هذه الموسيقا البدائية الأولى العاجزة عن النهوض كفن مستقل يتعذر عليها أن تستمد روعة وعنفواناً وفتنة وسحراً حين تدرج في المادة الأدبية الصحيحة المتكاملة وتكون لها بمثابة الروح الملهمة . ونعني « بالمادة الأدبية » هذا البنيان الرحب الذي يسع عالماً من الكائنات والأشياء والمفاهيم الوجدانية (الحسية أو المجردة ، الخيالية أو العاطفية) . وفي بهرة هذا الكون تضع الحركة الشعرية صوتاً يصدح بالغناء .

وما وجه الغرابة ؟ فمن المعلوم – وهذا مزلق قديم معروف لا تغنينا معرفته من السقوط في حبائله – ان هناك سحراً عجيباً ينبعث من ذلك اللقاء : في الغناء الكورسيكي الذي يرتفع في حر الهجير حين يغفو كالفي Calvi في وهج الشمس بين صفوف الصبار التي لا تجديه طرافتها أو بين أسواره التي لا تجديه مناعتها ، وفي هدير الموج الدافق

في الظلام دفقاً منتظماً ليرتطم بالسواحل الاستوائية بينما يتساءل الانسان كيف توجد حقاً مثل تلك الليالي الحارة وتلك الشرفات التي يغمرها النور تحت النخيل ، وتلك النساء اللائي يرتدين الحرير الأبيض ويشق عليهن لفظ حرف الراء ويتمايس عودهن في رقصات زنجية . ولاتنس ناي المزمار على حافة الصحراء ساعة الأصيل فذلك سحر لا يمكن الافلات منه ، ولا من زعيق أسراب الببغاء المتطايرة في رفوف صغيرة ، زرقاء وخضراء ، على منحدرات التلال البرازيلية ، ولا من عويل طيور البحر الصاعدة زرافات مضيق البوسفور كما لو جاءت مصداقاً لاقاصيص لوتي Loti وأغاني الوجد والهيام ، ولا من صياح الصقور المباركة التي تحوم حول فنادق القاهرة اذا تنفس الفجر ، ذلك ، بكل بساطة، هو تواطؤ الهزار مع ضياء القمر وتلك حكاية قديمة قدم الدهر ، أو هو صوت فوارة الماء ليلاً حين ترى :

الباقة المتلألئة
بألوف الأزهار
حيث القمر البهيج
يسكب ألوانه
تذرف دمعاً ثقيلاً
كالمطر المدرار .
حينئذ لا يسعك إلا
أن تصغي لهذا الانين الخالد
الذي يهمس في الأحواض
فلا تملك إلا أن تقول :

أيها القمر ، أيتها المياه الرقراقة ، أيها الليل المبارك

« أيتها الأشجار المرتعشة من حولي

« ان أشجانك الصافية

« مرآة حبي

وواضح أن في الأمر خدعة وتضليلاً . ولكن فيم العجب والغضب من بساطة المغواة وتفاهتها ان كان مبدؤها شريفاً من الناحية الجمالية؟ وهذا هو المبدأ بكل بساطة التعاظم المتبادل بين الهوى واطاره ، بين الموسيقا والوهم المسرحي ، بين التقوى والشعائر . يتضخم أحدهما بفضل الآخر كما لو كان له بمثابة رجع الصدى . وتجد هذا المبدأعامة في كل توافق يجمع بين عالم من الأشياء من ناحية ، وبين وقع سحري (لإحدى شعائر الاحتفال، أو رقية ، أو خفقة قلب غير مألوفة ، أو مجرد عطر عابق ، أو ألوان منسجمة) فيظهر أحد الطرفين (ويصير فعلاً) روح الآخر . وحينئذ ينتشر الوقع السحري — للغناء والاحتفال وخفقة القلب وتضوع الاريج — بوحي الكائنات المصاحبة له ، بينما تتقبل هذه الكائنات من حركة الارابسك الناعمة أو من هذه النغمات القليلة ، تكاملها النهائي الذي يبدو جوهرياً ولازماً وكأنه التق كيانها بالذات الصادر من أعماقها ، كما لو لم يكن الهزار هو الذي يصدح بالغناء بل الأشجار والليل والقمر ، ولولا الهزار لظلت عجماء وأمسكت عن الجهر بنجواها .

فتكون لدينا المعادلة التالية : ضياء القمر هديل الهزار يؤدي إلى تألق أسرار الليل . وقل مثل هذا في كل انتاج شعري ، حسب مقتضى الحال . .

وهذا – ان شئت – لون من ألوان الدجل لكنه دجل مبدع خلاق إذا اتصل بالفن لأنه ينفذ ما يدعيه من زعم . وتلك عملية من أعظم عمليات الابداع وأعجبها : ان تكتفي بمثل هذا التآلف بين ترنيمة أو انسياب خطي أو التفاته أو شكل من الأشكال وبين عالم من الأشياء حتى تبعث حياة جديدة في المجموعة المؤلفة على هذا النحو ، مع بعد اضافي.

من أدرك هذه الأمور ، كان أيضاً أكثر ادراكاً للخطأ الجسيم الكامن في الفكرة التي أشرنا إليها بصدد الموسيقا (وسوف نلقاها في ميدان الشعر) والتي تحاول ان تلتمس بعلاقة « تعبيرية » بين العالم المطروح وبين شكل الارابسك الذي يدخل في وفاق معه ليولد تلك المؤثرات . وهذا معناه أننا نخلط بين السبب والمسبب ، ونسقط عملية الفن ذاتها أو نتجاهلها أو نستهين بها ، وهي التي تريد – على وجه الضبط – إبداع علاقة خلاقة نابضة بالحياة بفضل المجموعة التي أنشئت على هذا النحو ،كما تروم تحقيق نوع من التلقيح المثمر الذي انبثق عنه واقع جديد . ولئن كان من العبث أن نشرح التناسل البيولوجي بقولنا أن نطفة الرجل « تعبير » عن نطفة المرأة ، كذلك يكون من السخف الادعاء بأن هذه النغمة أو هذا الارابيسك هو تعبير عن عالم الأشياء التي اتحد بها ، وبعث فيها روحاً جديدة ، أو بالأحرى أنشأ معها عالماً جديداً أكثر عمقاً وجلاء ورونقاً واشراقاً .

وبعد ، فما هو عمل الشاعر هنا المشابه لصنيع سائر الفنانين الذين يمارسون فناً مماثلاً من الفنون المسماة بالتشخيصية ! ؟ هب أنه يعرض للماء وحوضه والقمر والحبيب وهذا كله ثقيل عديم الروح والعمق والتألق . ثم يضفي عليه الروح والعمق والالق . وهذا اللون من الرشاقة

الالهية في أجواء الفضاء ، اذ يقوم بعمل سحري عجيب حين يضيف إليه نغمة موسيقية . وبوحي هذه النغمة — وهذا السحر المستحدث— يسمع خرير المياه ويهيمن ضياء القمر ويتعمق الحب بالشجن ، وتسبغ نعمة من السماء على ذلك كله . ثم يأتينا غبي ليقول لنا : ألم تر إلى هذا التناوب بين الأبيات السداسية المقطع والرباعية المقطع ، انها تصور اختلاج الماء في صعوده وهبوطه ، أما قصرها المتعارض مع الفقرات التالية ذات الأبيات الثمانية المقطع ، فانه يشير إلى دقة ارتفاع الماء المنبجس وانظر إلى الجناس في حرف n وتواتر حرف m وكل هذه الموسيقا الناعمة والمتألقة أيضاً تألقاً إيقاعياً بفضل وفرة حرف i فذلك كله تعبير عن شجن رقيق لكنه مشرق استبد بالشاعر والكائنات .

وتأمل أخيراً كيف أن حرف n وحرف r في لفظة friason هما أشبه بالقالب الذي صب فيه ارتعاش الشجر مما جعله يسري في أبداننا. بمعنى أن هذا الشكل قد كسا تلك المادة بكل سهولة.وذلك عين الخطأ. فليس تناوب البحور ولا جميع هذه الموسيقا المنتظمة في حرف n,m,i ، هو الذي يعبر عن الكآبة المذكورة ، بل ينشئها خلقاً جديداً . والوقع الشعري الفاتن لكلمة frisson يحدث انطباعاً يهز مواجدنا ثم ينتقل إلى اضطراب الأغصان وحفيفها ، محدثاً ذلك السحر العجيب الذي يغير من طبيعة تلك الضوضاء الجوية والنباتية التافهة ، ويجعلها صوتاًمن أصوات الليل الساجي . ومن العبث أن نلتمس التجاوب في كل كلمة على حدة ، مثل جرف n في لفظة friao وحرف s في لفظة . lein u ، لأن انسياب اللحن في جملته هو الذي يؤثر في طبيعة الكون الجديد الذي انشيء بمثل هذا التجلي .

ولا بد من التسليم بأن الصيغة الشعرية في تفاصيلها ملائمة للواقع وان الايحاء يتوالى بصورة موازية ، وان الظاهرة النظمية (مثل استبدال وزن بآخر) قد تتخذ أحياناً قيمة تصويرية محددة ، كما ان التغيير في حركة الشعر (كالأداء السريع أو البطيء) يوحي بتباطؤ أو تسارع متماثلين في إيقاع الأحداث والمشاعر المطروحة . ويظل من العبث ، مع ذلك ، القول بأن الظاهرة النظمية قد جاءت بدافع الوقائع أو العواطف أو ان ايقاع الحدث هو الذي انتج ايقاع الشعر . والزعم باطل لأن الواقعة أو العاطفة لم تتخذ ايقاعها إلا بوحي الظاهرة الشعرية ولم تشرع في الوجود إلا كما أملت عملية الشعر الرائعة . كل ما نستطيع التسليم به هو أن بودلير ، حين أجرى تغييره الموفق في الوزن ، قد أنشأ سحراً يجاري سنة الطبيعة المهيمنة على المشاعر في تطورها التلقائي والموضوعي. هنا تكمن القيمة « التعبيرية » للأبيات ، وهذا يعني على وجه الضبط أن لمثل تلك الوقائع النظمية قيمة ايحائية (أي ابداعية كما لا ينبغي أن ننساه) ونستطيع أن نتحقق من أهميتها بالرجوع إلى الغرض الذي عرض الشاعر أو افترصه وتتصل هذه الوقائع النظمية بما أسميناه الشكل من الدرجة الثانية (اذا أردنا أيضاً الانتفاع بهذه الأصوات) . ولابد من تأويل ذلك القول تأويلاً صحيحاً على النحو التالي : في الشكل الأولي للنظم (أي في حركته الصوتية الخالصة) واقعة تفاضلية (كاستبدال مفاجىء لون بآخر) وهي كما ترى صورية بحتة ، يمكن لمضمونها التصويري أن يلائم أو يعزي إلى الشيء الذي تصوره على هذه الشاكلة ، أو تستثيره في خاطرنا (كخفقة قلب أو انفعال مباغث) . انما من الخطأ والعبث أن نفترض العالم الشعري بمشاهده وانفعالاته وانطلاقه

واختلاجه موجوداً وجوداً مسبقاً تاماً ، أو معداً اعداداً كاملاً — ان صح القول — بحيث لا تبقى للعملية الشعرية إلا أن تسعى إلى مسايرته والتكيف معه تكيفاً مناسباً واستخراج دره الدفين بفضل التعبير الذي يزيده تألقاً متنناسين أن هذ العالم لم يوجد إلا بوحي العمل الشعري . ومعناه، بالاختصار ، أن نتوهم على غرار الطفل أو قارئة الرواية المنجمة « انِ ما حدث في الرواية قد حدث في الواقع » والحق أنه لم يوجد آلا بمشيئة الشاعر أو على وجه أصح بفضل الابداع الشعري . فكان التغيير الطارىء على الموسيقا والأوزان ، وكانت عذوبة النغم وروعة المقاطع اللفظية، جزءاً لا يتجزأ من هذا الابداع ، وهي أشد أسراً وسحراً .

ثم إن هذ الخطأ في الاعتقاد الضمني بأن « الأمر قد حدث في الواقع » يتبدى في مظهرين مختلفين . الأول في غاية البداهة والوضوع ، يتصل بعناصر عالم القول . يقول أحدهم : « هذا جواد ينهب الأرض» إذن يصوره الشاعر بايقاع متسارع بقوله :

(لقد واصل الجواد عدوه حتى تقطعت أنفاسه) . أرأيت كيف تعذر الوقوف في منتصف البيت فكان آية في التعبير والتأثير « وأولى به أن يقول : لقد أنشأ الشاعر واقعة صورية محضة تمثل التسارع في بيت له إيقاع خاص ، دون وقفة في منتصفه ، أو كانت الوقفة مبتسره .ولما كان الشاعر في الوقت نفسه يملي علينا — من ناحية المعنى — فكرة جواد يجري بسرعة خاطفة ، فقد كيف حركةالجري وحققها بوساطة الفن ، وفرض على الجوادالمنطلق ايقاع البيتواندفاعه اللذين نقلاإلى عدوالحصان.

وقد تكون المسألة أكثر دقة وغموضاً إذا اتصلت بالمشاعر ذاتها التي يمكن اسنادها إلى الشاعر . يقول أحدهم :

«انه في حال من الاضطراب ، ويعبر عن انفعاله بتكرار اللفظة:

Laissez, laissez mon Coeur 'enivrer d'un mensonge.

(دعي ، دعي قلبي ينتشي بأكذوبة)

وربما أشاروا ضمناً إلى أن الترداد أثر مباشر للانفعال الذي يعتبر سبباً نفسياً . والحق أنهم يسهلون نفسية الشاعر ذاتها تسهيلاً غريباً ، حين يغفلون قصده الفني في التعبير . فقد استهدف أن يجعل « أنا» المتكلم في حال من التأثر والانفعال في عالم قصيدته (إذا أراد أن يعبر عن ذاته ، بفرض أن هذا هو قصده(الام يرمز هذا الضمير ؟ الجواب على جانب من التعقيد (وكنا قد عرضنا لهذه المسألة بصدد الموسيقا لكن الاستخدام اللفظي المحسوس لضمير المنكلم هنا يثير القضية ويزيدها حدة) . إنه يرمز إلى الشاعر الأصيل المطلق وفي الوقت ذاته إلى الصورة الشعرية التي يعرضها المؤلف عن نفسه . وقد يرمز أيضاً إلى القارىء بوصفه قد أوغل في جو القصيدة واحتل مكانة أعدت له حتى يشارك في العواطف التي يوحي بها الشاعر . وأكبر الظن أن الشاعر كان منفعلاً انفعالاً حقيقياً . وتلك مسألة نفسية طريفة تدعونا إلى تقصي الأسباب التي يتداخل فيها الانسان بالشاعر ويستجيب له ، وإلى أي حد يستطيع الانفعال الصادق (الراهن أو المستعاد بالذاكرة) أن يساعد الجهد الفني أو يعرقله. إلا أن القضية الفنية هي ان نلم بالكيفية التي أنشأت ضمير المتكلم في القصيدة ، سواء تحت سيطرة الانفعال أو بمعزل عنه ، وأملت عليه كيانه في حال من التأثر والاضطراب ولا يهمنا أن يكون هذا الاضطراب خاصاً بالمؤلف ، أم أنه أكثر تنميقاً وتكلفاً بل أشد منه وأعمق ، وربما كان أشمل من الناحية الانسانية أو أكثر تفرداً وخصوصاً . فهو على

كل حال أحق بالوجود وأقدر على تبرير كيانه تبريراً مطلقاً . ومهما يكن من أمر ، فالسحر الذي صنع صنيعه هنا ، هو بلا ريب سحر مبدع خلاق وليس مجرد تعبير . فالدي يوافينا به الشعر موجود بوحيه ، لا بوحي سبب آخر .

كلمة أخيرة نسوقها في موضوع الطابع المتكامل للشعر والموسيقا مما عرضنا له طوال هذا الفصل .

كنا قد فصلنا فصلاً وا ضحاً بين دلالة اللفظة وموسيقاها في نطاق الأدب ، وليس يعني ذلك أننا نقصر العالم الشعري ، إذا خلا من الموسيقا ، على العالم الموضوعي الذي يطبع بطابع منطقي وبنية وضعية عادية ، ودلالة مبسطة كالتي تؤلف اللحمةالعملية والعقلانية للعالم الموضوعي الذي يصفه لنا النثر غير الفني (كالمؤلفات العلمية مثلاً) أو يقوم بمسحه . اولا لأن سحر الموسيقا الشعرية التي تكسب هذا العالم مزيداً من الاتساع والمرونة ، تعترف له أوتضفي أعماقاً عليه واهتزازات وأضواء وظلالاً لا تبدو إلا بمعرفة الفن ، وثانياً لأن هذا التأويل أو هذا التسامي بالعلم الموضوعي يظهرأيضاً في محتوى القصيدة . وقد لا يكون للعالم الشعري — أو الأدبي عامة البنية ذاتها التي نراها في عالم النثر ، ولا هندسته ولا مجموعة قيمه . وسوف نتناول الموضوع في حينه (في الباب الأخير من الكتاب) عندما نتصدى لما يسمونه تسمية غير موفقة بمضمون العمل الأدبي ولاسيما العالم الشعري (الفصل الخامس والثلاثون) . ومن المؤكد أن الشاعر يحاول في معظم الأحيان التطرية أو التعديل من دقة معاني المفردات وموضوعيتها خاصة باللجوء إلى الرمز والمجاز أو بأساليب ملتوية بارعة تمنع القارىء الساذج من أن يتصور عالماً على جانب مفرط من السهولة والوضوح والصراحة .

وقصارى القول ، سوف نجد في الشعر ، حتى من ناحية المعاني فقط ، عنصراً يغذيه اللغز على قدر متفاوت من الحذق . ثم إن كل جمال يبطن سراً دفيناً ، وسوف نتحقق من سبب ذلك . إلا أن دلالة الألفاظ ، مهما كانت مخففة ومعدلة في الشعر فانها تظل من مقوماته الفنية الأساسية . وآية ذلك أن للوسائل الملتوية ذاتها حدوداً مرسومة دقيقة (مما تثبته الوقائع التي أشرنا إليها) لايملك الشاعر تجاوزها والا سقط في فن أدبي لايكتب له البقاء . وهذه الحدود هي التي يستعصي فيها على المعنى المخفف للألفاظ أن يكون له وقع فني . والأمر بالمثل في الحدود الموسيقية التي لاينبغي للموسيقي أيضاً أن يتجاوزها ، وهي التي يعجز فيها البناء المستقل للأصوات عن أداء الغرض ودعمه داخل العمل الفني كلحمته .

سوف يبين لنا الفصل التالي كيف أن الموسيقا الشعرية العاجزة عن دعم ذاتها هي ، مع ذلك ، بفضل اندماجها في المجموعة الشعرية ، أقرب بكثير مما يقال في معظم الأحيان ، إلى الواقعة الموسيقية نوعاً وبنية . أو بعبارة أخرى ، لا الشعر القادر على أن يكون موسيقا بحتة ، ولا الموسيقا قادرة على أن تكون شعراً وهذا لايمنعهما من أن يخطوا خطوات واسعة إلى الأمام : الموسيقا باتجاه الشعر . والشعر باتجاه الموسيقا .

الفصل الثامن والعشرون

موسيقا الشعر

بقي علينا أن نقول كلمة سريعة في الموسيقا بالالات ، أي في حركة الارابسك اللفظية التي تميزت بمفعول سحري ، وكنا قد تعرفنا إلى صنيعها المبدع وقيمتها الخلاقة من الناحية الشعرية . ما هي إذن — إن صح القول — تلك الشعائر والطقوس ،الرقي أو المقاليد المؤدية إلى ذلك السحر ؟

حول موسيقا الشعر ، ولاسيما الشعر الفرنسي لدينا الكثير من الدراسات الممتعة أو الممتازة . ولكي نلتزم الايجاز وعدم تكرار ما أحسن عرضه في موضع آخر ، سوف نهتدي بهدى كتاب متين كاد أن يكون مدرسياً ، وهو « الشعر الفرنسي » لمؤلفه موريس غرامون grammont (الطبعة الرابعة المراجعة والمنقحة عام ١٩٣٧) . ولايتناول الكتاب المذكور إلا الشعر الكلاسيكي الفرنسي ، ولاريب أن هذا الشعر ، بسبب رتابته الفنية وضيق أشكاله — وان كانت موارده قد استثمرت استثماراً عميقاً على يد خيرة الفنانين — من أفضل الموضوعات الدرسية

من أجل أن نجلو الغرض الذي نسعى إليه . وسوف نقصر أنفسنا على متابعة الكتاب والوقوف عند النقاط التي تتيح للباحث في علم الجمال المقارن أن يدلي بدلوه ، وتسمح لاختصاصه بالتعقيب على عدد من الوقائع الخاصة ، والتعليق عليها أحياناً ، وربما بعض التنقيح والتعديل أيضاً . وحقيق بالكتاب المذكور أن يفسح المجال لهذه الملاحظة ، فقد اعتذر المؤلف عن كل نظرة جانبية سواء في عالم الجمال أم في الأدب المقارن بالذات .

والناظر في الأدب الذي يمتنع عن المقارنة بغيره من الفنون ، بما فيها الموسيقا ، محق من الناحية المنهجية ، شريطة ألا يقطع باستحالة هذه الموازنة منهجياً . فهي ليست ممكنة فحسب ، بل غالباً ما تكون نافعة للشعر نفسه (إذا نهجت نهجاً سديداً) . واسمحوا لي بالتشبيه التالي :

هب أن عالماً من علماء الطبيعة أقبل على دراسة فصيلة حيوانية واحدة ، ولتكن مثلاً فصيلة الجياد ، آخذاً على نفسه ألا يلتفت إلا لما يقع عليه بصره دون أي اعتبار لغيرها من الفصائل ، والا يستخدم سوى المفردات المتداولة في دراسة هذا الحيوان فقط . وهي دراسة مقبولة وممتعة لمجرد طابعها المونوغرافي الصرف واختصاصها بحيوان واحد لاغير . وبديهي أن يكون بعدئذ لعلم التشريح المقارن الحق في أن يقول كلمته في الموضوع ، وكذلك لعلم الفسيولوجيا المقارنة . وربما أدى ذلك إلى إعادة النظر في المعطيات المونوغرافية . فاذا أطلق عالم التشريح المقارن لفظ « الوظيف » على مستدق ساق الجواد ، ولفظ « الثنيات » على سنابكه ، و « الأنياب » على أسنانه ، فانه لايكتفي

في صنيعه هذا ، بتغيير الأسماء فحسب ، بل ان هذه المفردات التي ينبغي تعليلها تشير بعد الرصد والاستقصاء ، إلى علاقات واقعية متبادلة بين أعضاء الجواد وأعضاء غيره من الثدييات ، وتلخصها بكلمة واحدة .

وبالتالي تستطيع دراسة العلاقات المتبادلة ، ان تغير بدورها من تأويل الوقائع المونوغرافية . فهي ، عندما أظهرت الوظيف في مستدق الساق ، إنما أشارت إلى بقايا أصبع ثان ورابع معطلين عن العمل في القُلَيْم . مما يدل على أن هذا الحافر الوحيد الاصبع كان قد تحول إلى كيفية معينة من أجل أن يلائم العدو السريع . والأمر بالمثل في الأسنان : فاذا أظهر التشريح المقارن وجود أسنان ناقصة أصابها التخلف أدركنا مباشرة العواقب الوخيمة التي آل إليها الغذاء بالعشب . فهذه المراجعات مشروعة أو مفيدة على حد سواء .

وقل مثل هذا في موضوعنا . ومادام الكتاب الذي نعلق عليه قد قصر دراسته على الشعر فقط (أي الشعر الفرنسي) كان من العدل بل من الأهمية بمكان أن ننوه بما يستجيب للوقائع المدروسة في الفنون الأخرى ، وأن نتقرى الاصطلاحات المشتركة التي تساعدنا على المقارنة بينها مقارنة مجدية . ومن الممكن أخيراً ، أن لم يكن من الواجب ، أن نجعل هذه الدراسات تنتفع بالعديد من المعلومات الثمينة التي أحرزت في مجالات أخرى حيث كانت نظرية الوقائع المذكورة أكثر تقدماً ، أو كانت الظواهر فيها أوضح تمييزاً . وأساليب الاستقصاء أشد فعالية ، والتوثيق أبعد تطوراً . ومن عجب ، وبخاصة في موضوع الايقاع الذي محصه علم الجمال وسبره أكثر من غيره من العلوم ، ألا نلقي بالاً إلى نتائج البحوث الكثيرة التي تولت ايضاح هذا الموضوع بصورة

مفيدة (سواء البحوث الجمالية البحتة ، أم الدراسات النفسية وبخاصة نظرية الجشطالط ، أو الفسيولوجية ، أو الموسيقية أخيراً) . أليس من الغرابة بمكان أن نكتفي بأدوات نظرية بدائية . والحق يقال في نظرية الخبير في علم الجمال ؟ ان كان السبب يرجع إلى بدائية الموسيقا الشعرية في الأدب الفرنسي فتلك أيضاً واقعة تستحق المقارنة ، ولا يمكن الإطمئنان إلى صحتها ما لم يقم الدليل على أنها ليست مرهونة بطريقة الاستقصاء المستخدمة وما لم نتحقق بالطريقة ذاتها من امكان اكتشاف وقائع أكثر دقة وتعقيداً وأقرب إلى الفن ، ان وجدت .

من هذه الزاوية ينبغي قراءة الصفحات التالية . فلا يصح للقاريء أن يرى فيها حملة على الكتاب المذكور (ونعود مرة ثانية للتنويه بمتعته وأهميته وأصالته) بل ينبغي له أن يرى فيها مجرد تعليقات هامشية يقدمها البحث المقارن بين يديه .

ونلاحظ باديء ذي بدء ، ان مسح الوقائع أو تصنيفها العام كان بالإمكان ضبطه وايضاحه بالموازنة مع الموسيقا حيث تبدو الحوادث ذاتها أدق وأوضح . وكان العلماء النظريون قد تولوا جردها منذ زمن بعيد .

وبعد ، فما هي الوسائل الموسيقية الرئيسية ؟

يميزون عامة : ١ ــ الايقاع ٢ ــ الاغوجيك (أي مختلف الحركات السريعة والبطيئة والمتسارعة والمتباطئة الخ . .) ٣ ــ الفوارق الدقيقة (أو التحولات في الشدة بالنسبة إلى مجموع « العبارة الموسيقية) . ٤ ــ الميلودي (التجويد أو الرخامة) ٥ ــ الهارموني (الاصطحاب

أو التناغم) ٦ – الآلات وتوزيعها في الجوقة (أو بصورة أعم الاستخدام الفني لتنوع الجرس الموسيقي) .

والحق ان جميع هذه الوسائل مستثمرة في الشعر على حد سواء ، وان كان استثمارها أبسط وأقل تطوراً . فلنقم باستعراضها ولنبدأ بتلك التي كان دورها أقل جلاء وشمولا ، ولهذا السبب لم يدركها المؤلف المذكور إدراكاً تاماً ، ولم يميزها تمييزاً واضحاً .

آ – في المقام الأول تأتي الآلات وتوزيعها ، أو بصورة أعم الجرس الموسيقي .

ويبدو أن هذه الوسيلة لاتمت إلى الشعر بأدنى سبب ، وهذا غير صحيح لأنها تتدخل تدخلاً جلياً في الشعر الدرامي ، أو في الحوار الشعري عامة . فقصيدة « النجوى » للشاعر شينية Chénier ، ماذا يكون من أمرها لولا المقابلة بين الصوتين ، صوت الرجل وصوت المرأة ؟ وربما تدخلت أيضاً في أداء شعري من جانب واحد ، إذا اضطلع به منشد بارع يستخدم مختلف طبقات الصوت . وكان السيد غرامون قد عرض لها من هذه الزاوية فقط ، وبالتالي تألفت هذه الظاهرة من تحولات تفاضلية لاتظهر إلا أثناء التنفيذ (شأنها شأن المفارقات الدقيقة أو التحولات في الشدة) . ووجه الخلاف هنا بين الشعر والموسيقا هو أن الموسيقا تملك عند الحاجة ، وبخاصة في موضوع التغيير من الشدة الصوتية ، علاقات دقيقة مدونة تفرض على العازف و يملكها الشعر (وتكتب على ورقة التوزيع : العزف الشديد واللطيف ومزيد من الشدة الخ . . .) . وأحياناً قد لايشير التوزيع الموسيقي صراحة إلى هذه الأمور فتبقى ضمنية ، وحينئذ يصير وضع الأدب والموسيقا متشابهاً كل الشبه .

ب – الأغوجيك الذي يتطرق اليه الأستاذ غرامون ويطلق عليه عدة اسماء : تارة « تغيير السرعة » والتسمية غير صحيحة ، لكننا لا ندقق في الأمر ، أو « تسارع الاداء وتباطؤه » وهذه تسمية طويلة بعض الشيء) أو « الحر كة » . وهذا صحيح اذا اريد بهذه اللفظة المعنى المتعارف عليه في الموسيقا .

لا تتصل هذه الظواهر فقط بما يطرأ على الاداء من تحولات تفصيلية ، ولا تصح فقط على القصائد التي نظمت « بالشعر الحر » (أي تغيير البحور في القصيدة الواحدة كما هي الحال عند لافونتين أو موليير) . بل هي أيضاً على جانب من الخطورة في البناء العام للقصيدة وبخاصة في الشعر الغنائي . ولنضرب مثلا واضحا : قصيدة هوغو » « عودة الامبرطور » التي نظمت تقريبا على غرار « السوناتا » الموسيقية . وتنتهي حركتها الاولى ذات الاداء المتسارع على النحو التالي :

تسوق الأجنبي سوق النعاج	Chassamt l'étangser, vil troupeau .
شاحب الوجه مضرّج اليدين	Pale, la main de sang trempeé .
بسيف ابتر	Avec le troncon d' une epée .
وراية ممزقة	A vec le haillon d' un drapeau .

ثم تعقبها الحركة الثانية بوزن مختلف وحركة بطيئة فخمة :

مولاي سوف تعود الى حاضرة ملكك

Sire,vour revieudrez daus votre capitale,.

بغير نفير ولا قتال ولا تناحر ولا هياج

Sans tocsin, saus Conbat, saus bette et paus fureur, .

تجرك جياد ثمانية تحت قوس النصر

traine par six chevaux sous l'arche triompale .

وفي ثياب الامبراطور	eu habit d' enpereur ...

وواضح ان لدينا هنا حركة متباطئة بالمعنى الصحيح جاءت اثر حركة متسارعة ومضطربة تميز من الناحية الاغوجية لونا خاصا من الوان البناء في مجموعه .

والحق ان السيد غرامون يتطرق لمثل هذه القضايا ، لكنه طالما عدل عن المقارنة بالموسيقا ، وقصر المسائل الاغوجيه على تغيير في جزئيات الأداء ، فانه يتقدم انئذ ببعض المفاهيم مثل قوله « اللهجة الملحمية » أو « الاداء النشط السريع » الخ . . . وهي مفاهيم مغايرة تتعلق بالطابع العاطفي لمثل هذه الألوان الأدبية . هناك طبعا علاقات ملائمة ومستخدمة تميل الى ربط حركة ما بلون فني معين (الحركة البطيئة مثلا تلائم اللحن الجنائزي الخ . . . (لكنها ليست لازمة ، بل يستطيع الشاعر ، وكذلك الموسيقي ، ان يستمد مؤثرات قوية من التضاد بين الحركة والطابع الاخلاقي (دون الملاءمة بينهما) . وربما اتسم اللحن الجنائزي بسمة دراية قاهرة رهيبة ، ان اعربت عنه حركة سريعة عارمة (وكثيرا ما عمد برليوز الى مثل هذه الألوان من التناقض) . فيكون من الخير اذن ان نميّز بين هذين النوعين من الوقائع .

ج ـ ونصل الان الى مسألة الايقاع . فهي تستدعي ملاحظات أعظم من الأهمية .

ترى ماهو الايقاع ؟ انه الشكل الذي نضيفه على جملة متعاقبة باعادة بعض عناصر منظومة دورية تتحكم بها صورة مبسطة قدر الامكان فيتكرر وقعها في فترات متساوية تكرارا دائبا الى غير نهاية . ومن ابسط الصور الايقاعية التناوب (أو الايقاع الثنائي : اب أي)

والمجموعة الثلاثية (ا ب ب ا ب ب) لعنصرين مختلفين في الشدة (احدهما الزمن القوي والآخر الزمن الضعيف) . وليس ضروريا ان يتميز الايقاع بالشدة لانه يعتمد أيضاً على اختلاف المدة (الطويلة والقصيرة) أو على انواع من الامتداد الزمني أكثر تعقيدا من اللونين الثنائي والثلاثي مستخدما تقديرات كمية دقيقة . كما هي الحال في العلامات الموسيقية (المستديرة ، السوداء مع نقطة ، والسوداء ، وذات السن الخ فالايقاع الذي تتميز به رقصة غجرية أو فالنس مع نبرة مدغمة أو رقصة صقلية الخ . . قد ينتظم تنظيما عضويا على أساس المدة اللازمة لمختلف عناصر الرقصة ، بغض النظر عن نبرات الشدة مما يفسح المجال أحيانا لابراز التناقض (أو الطباق الزمني) بين الايقاع القائم على المدة ، والآخر القائم على الشدة والذي تأتي به الموسيقا المصاحبة ولا يفوتنا ان نذكر أخيرا ان للايقاع أيضاً في الموسيقا الكلاسيكية ، توظيفات هارمونية كافية تمكننا في تمرين مدرسي ذي أصوات أربعة ولا تظهر فيه الحواجز الوزنية ، من أن نقيم هذه الحواجز بمجرد النظر في وقائع الهارموني (مثل تغيير الجهير أو تأخره أو تقدمه الخ) . . بل يكفي التناوب البسيط بين القرار والصادحة ، أو بين النغمات الفاصلة والنغمات العارضة من أجل اقامة صورة ايقاعية على حوامل هارمونية . يحق لنا في جميع هذه الحالات ان نستخدم المفردات ذاتها بالتعرف الى العودة المنظمة لزمن قوي (وهو ضرب من نقاط الاستناد الساكنة) وزمن ضعيف (تجذب عناصره الى الزمن القوي التالي الذي تؤول اليه حركتها) وسوف نرى أهمية ذلك كله في الشعر .

قلنا ان الصورة الايقاعية تتحكم بالتنظيم الدوري للتعاقب . بمعنى ان المعطيات الحسية تنتظم تحت هذا الاشراف في الوان متنوعة وفي غاية التعقيد . والصورة الثنائية مثلا تتحكم بجميع الوان التعاقب التالية وهي طبعاً ذات وزنين :

فاذا اقتصر النغم على تكرار وضع وحيد (مما يجعل الصورة المنظمة الى شكل حسي لا يتحول) كانت الموسيقا بدائية بسيطة وسوف نتحقق من أهمية الملاحظة .

ومدة الصورة الايقاعية تؤلف « وزنا » يشار إليه عادة ومنذ قرون « بالحاجز الوزني » ولا ننسى ان هذا الحاجز ليس انقطاعا ابدا ، انما هو مجرد اشارة اصطلاحية الى الموضع الذي نبدأ فيه باحصاء عناصر الحركة الدورية المتواصلة .حتى يعود أول عنصر مكرر فيبدأ باظهار الصورة الايقاعية من جديد . . .

(١) د – بقي علينا ان نقول كلمة مختصرة جدا ، خشية ارهاق القارىء ، حول المقولتين الجماليتين الاخيرتين : الميلودي والهارموني .

فيما يتعلق « بالميلودي » لا يسعنا الا الثناء على كتاب غرامون الذي طالعنا في جزئه الأخير بالعديد من الوقائع حول تعاقب الحروف المعتلة والصحيحة في الأبيات واجتماعها وتجاوبها في مجموعات ثنائية أو ثلاثية أو سداسية . وما ينجم عنها من تناغم ولقد أحسن رصد هذه الوقائع وتصنيفها تصنيفاً منهجياً . والملاحظ أنها لا تصح على بحر واحد

(١) الصفحات ١٩١ – ٢١٣ تتعلق بكيفية تشطير ابيات فرنسية ولا تفي ترجمتها بالمراد .

فحسب ، بل على كل منظومة عروضية تنشيء الشعر في عبارة مبنية بناء محكما .

ولا محيد من بعض الملاحظات الاضافية التي تتصل بعلم الجمال المقارن .

نرى أولا ان الوقائع التي جمعها السيد غرامون لا تتعلق « بالهارموني» ذات المعنى المبهم بعض الشيء ، انما تتعلق على وجه الضبط « بالميلودي » الذي يتسم به الشعر . وهذه الوقائع مشابهة لما نجده في المجال الموسيقي من « ميلودي » فهي تستخدم خصائص الأصوات اللغوية التي تضم في الفرنسية ثلاثين صوتا (١٤ حرف علة ، ١٦ حرفا صحيحا) . ويؤلف نمط تتابعها على خط واحد ، وبخاصة حروف العلة فيها ، عنصر « الميلودي » في الشعر ، كما تؤلف في جملتها السلم الذي يملكه الفن الشعري من الناحية الميلودية . لكن السيد غرامون استعمل ، في هذا الصدد لفظة « هارموني » بمعناها الغامض (الذي ذاع في الناس حتى لا سبيل الى مقاومته) والذي يعني على حد تعبير المعجم التقني والنقدي للفلسفة « التآلف الموفق بين عناصر متنوعة » في حين ان المعنى الدقيق للفظة « هارموني » هو : « الطابع الجمالي للاحساس المترتب على سماع عدة أصوات متزامنة » .

والحق ان التعريف المذكور ضيق جدا ، وبموجبه لا توجد وقائع « هارمونية » بالمعنى الصحيح في الشعر الذي ينشده صوت وحيد . على اننا نجد في الموسيقا وقائع هارمونية بمجرد التتابع « الميلودي » للاصوات دون تزامن ناجم عن تعدد الأصوات وهذا مما جعل « الميلودي » تكتسب بحد ذاتها معنى الهارموني الذي يستلهمه النغم المصاحب ان لم ينهج نهجا

طباقيا صرفا . حسبنا المسافات الدالة على الحركة الميلودية ، ومجموعة النغمات الفاصلة مع اسقاط النغمات العارضة ، حتى توحي الينا،بل تملي علينا « الهارموني » الذي ينطوي عليه ضمننا المسار« الميلودي » . ثم ان بنية السلم الموسيقي (وهي واقعة ميلودية في ظاهرها) تستثير وقائع هارمونية على نطاق واسع واساسي جداً . فلا يصح الحديث عن سماع متزامن « بل عن علاقات » لا تمت الى التتابع بسبب» .

وبهذا المعنى يحق لنا التساؤل إن كان الشعر ، عند استعماله المادة الصوتية ، يستثير وقائع هارمونية بالمعنى الصحيح .

لم يتح للسيد غرامون ان يعرض لهذه المسألة ، ولا يمكن طرحها بطبيعة الحال دون التعريج على الموسيقا . وهذا أمر يؤسف له أيضاً .

ومدار البحث هو ان نتقصى إن كانت المجموعات الصوتية—الثلاثية أو الرباعية التي يتميز بها مثلا شطر رخيم في أحد الأبيات ، والتي يمكن ان تتعارض مع حروف صوتية في مجموعة اخرى ، تسعى الى الالتقاء بها ثانية . أو بعبارة اخرى ، ان نتقصى فيما اذا كانت الحروف الصوتية المذكورة تؤلف ضربا من التوافق نستطيع مقابلته بضروب اخرى (تظهر على نحو « منكسر » في السلم بطبيعة الحال) مما يؤدي الى ايجاد روابط مشابهة لتلك التي تجمع بين القرار والصادحة والمتوسطة والمحسوسة الخ . . في السلم الميلودي .

تلك أبحاث قيمة يجدر القيام بها وان كانت على جانب من الصعوبة . ونحن وان كنا لا نريد الخوض في تفاصيلها ، الا أننا نرى من المفيد الاشارة الى ضرورة الاحتراس من الرأي القائل باننا نستطيع

مسبقا الحصول على مثل هذا السلم (الذي ينبغي التماسه بعد رصد مؤلفات الفحول من الكتاب والشعراء) استنادا الى الوان من التجمع والجذب والتدافع المقتبسة من علم الصوت . وقد يكون ذلك صحيحا صحة تامة ، أو صحة جزئية ، أو يكون باطلا . والمسألة مشابهة شبها تاما لتلك التي تدعونا الى التحقق من امكان تأسيس السلم الموسيقي على أسباب مستمدة من الفيزياء الصوتية . فهناك — على حد علمنا الراهن — تباعد شديد حول بعض النقاط بين المعطيات الفنية والركائز الفيزيائية للهارموني (اعترف هلمولتز بذلك من بعض الوجوه ، وبينه شكومتف على نحو اوسع ، كما اظهرته الأبحاث الحديثة بمزيد من الاثبات) . وقد يبدو التباعد اوسع أيضاً ، ولعدة أسباب ، في البحوث المشار اليها. والخلاصة ان من شأن هذه الدراسة الواقعية فقط للتناغم الصوتي في الأدب ، ومختلف أنواع التوافق والترابط ، وتمحيص المقاطع اللغوية الواردة عند كاتب مثل بوسويه أو راسين ، شاتوبريان ، أو هوغو ، فلوبير أو بودلير . — نقول : ان من شأن هذه الدراسة ان تجعلنا نأمل في العثور على علاقات الجذب والتنافر ، والروابط الهارمونية في خواص الفن اللغوي وان نتحقق بعدئذ ان كان بالامكان تعليلها — في خطوطها الكبرى على أقل تقدير — استنادا الى العلاقات الصوتية .

فهذا بحث على جانب من الصعوبة لكنه حاسم مانع . ونحن نلاحظ فقط أن الطريقة الفعالة الوحيدة من أجل بيان هذه الأنواع من التوافق هي الطريقة الاحصائية .

والذين تمرسوا في الدراسات الكربتوغرافية أدركوا أهمية البحث عن تواتر الاشارات باعتباره أداة دقيقة وفعالة من أدوات التحليل،

لكن التواتر الكريبتوغرافي لا يختص إلا بحروف الهجاء . يبقى علينا وضع لوائح جديدة للتواتر الصوتي في مختلف اللغات (مماثلة لما يستخدمه علماء الكريبتوغرافيا في أعمالهم) .

ونحن إذا عكفنا على مثل هذه الدراسة بالنسبة للأدباء والشعراء الفرنسيين ظفرنا بنتائج مجدية تساعد على بيان أنواع الهارموني التي يبنى عليها تأثير الاسلوب الأدبي .

ولابد من الأخذ بالمنهج الاحصائي في مثل تلك الابحاث ، مخافة أن نميل شخصياً إلى قيمة تعبيرية نعزوها اعتباطاً إلى بعض الأصوات ، ونوليها عناية خاصة لا تبررها أية أولوية واقعية . أما المنهج الاحصائي فهو فعال جداً في هذه الدرنسات وإليك في نهاية المطاف ، هذا المثال الوحيد .

والمعروف أن هوغو في سنوات المنفى اكتشف القيمة الفنية لبعض أصوات اللين المركبة ذات الغنّة r R وبعض الحروف الصوتية الثقيلة وعدد من الحروف الصحيحة مثل ب (وهو حرف مجهور) دون ت (الذي هو مجهور أيضاً) . فاصطنع لنفسه مجموعة صوتيه ضمت الممدودة r (وهو أكثر الحروف تواتراً في سلم الأصوات عند هوغو) واكتسبت قيمة جمالية . لنرجع إلى قصيدته « نشيد البحارة المغامرين ».يقول الناقد بيريت . Berret إنها وضعت منذ زمن طويل قبل أن يدرجها الشاعر في ملحمة « اسطورة العصور » مضيفاً إليها فقرة واحدة نظمها بعد المنفى . هب أننا لا نعرف هذه الفقرة ، فاذا أحصينا تواتر الحروف وجدناها في فقرات النشيد مطابقة لما نراه في سلمه الموسيقي المعهود . وهو سلم واضح الألوان وكامد :

On fit dues et grands de Castille

Mes neuf eonpagnons de bonheur

Ovui S'en allérent a Séville.

Epouser des dames d' honneur,

Le roi me dit : veux — tu ma fille ?

Et je lui dis : merci, seigneur ...

عدا فقرة واحدة تتوفر فيها من الناحية الاحصائية الحروف المتواترة في السلم الذي أخذ به هوغو في المنفى . وهي :

Y' ài là — bas, oi les flots sans nombre

Mugissent daus les nuits d'hiver

Ma belle farouche à l'oeil sombre

Acu sourire Charmant et fier

Qui chaque soir chantant daus l'ombre

Vient m'atteudre au bord de la mer ...

وهي فعلاً الفقرة التي نظمت في المنفى . لأنها ، بألقها الشعري والاسلوبي المغاير تغابراً شديداً ، تخرق القصيدة كلها إلى حد ما ، وتحدث أثراً بالغاً في نفس القارىء ، كما لو أن لوحة من لوحات رامبراندت قد تخللت مجموعة لوحات للفنان روبنز .

هل من حاجة إلى القول بأن هوغو لم يلتزم باستعمال هذه المفردات الشوامس المكفهرة الرائعة والشوساء ، المؤلفة من حروف r,on,an لأن محبوبته فنتريت دو فيزون كان لها حقاً مقلتان سوداوان ، ولا لأن البحر في خليج كالابر رهيب وقاس حقاً ، (أو أن هوغو استوحى

ذلك من بحر المانش ونساء الجزيرة التي نفي إليها) بل بسبب هذه الموسيقا الشعرية كان للفتاة فنريت هذا الطراز الرائع من الجمال في ساعة الغسق على البحر ؟

أقصى ما أتمناه ألا تكون هذه الدراسة قد أعيت القارىء : فقد أردت لها أن تكون ، قدر المستطاع ، وثيقة الصلة بالواقعة الفنية الايجابية المحسوسة . ومن مزاياها أنها جعلتنا نستشف عبر المظهر الخاص بالوقائع ، واقعة فنية أعمق واحم لا تتضح إلا بالمقارنة وتتيح لنا إدراك نغمة في الشعر . وأنا لا أقول ذلك منقبيل المجاز بل بسبب التجاوب بين الفنون، وتوسلها بنفس الوسائل حسب قواعد مماثلة من الناحية الوظيفية . وهي في حد ذاتها أبسط من الموسيقا بالمعنى المعروف وأقل صقلاً ، لكنها جديرة مثلها باعجابنا ، رلا لشيء سوى الطريقة التي تنتهجها حتى تصل إلى أسماعنا مستخدمة وسائل وخامات بدائية جداً ، صعبة المراس وقليلة المرونة ويجب استعمالها كما اصطلح عليها الكلام الدارج في سبيل تحقيق ألوان من الايقاع والميلودي والهارموني في غاية السحر.

مثل الشاعر كمثل صانعي الخزف في الزمن الماضي غير البعيد)قبل تطور الكيمياء والتداول التجاري للمواد الأولى) . كانوا يكرهون على العمل بالصلصال والطين المتوفرين في تربتهم ، والألوان الوحيدة التي تمدهم بها هذه التربة : مثل أخضر النحاس وأزرق الكوبلت ، وأحمر الحديد . من تألف هذه المواد التي توفرت لهم بصورة اختبارية ومن الأشكال التي جاءت بها ريشتهم الثقيلة وقرن الحيوان المخروق الذي

كان يطوف بالقطعة ، استخرجوا السحر الحلال في أعمالهم ، ورصعوا بالزهر المتآلفة ساذجاً وبارعاً ، فجعلوا منها ، هم أيضاً ، نغماً موسيقياً.

وبعد ، فاني أرجو أن يقر الذين يدرسون شعراءنا بأن ألوان تربتنا — وهي من أكثر الألوان ثراء وتنوعاً وصراحة — التي تجود بها اللغة الداوية بين الراين والبرانس كفيلة ، إذا أحسن استثمارها ، أن تبدع فناً لا يقل في عطائه عن كل ما يمكن أن تفخر به أية موسيقا لفظية ، مهما علا شأنها .

* * *

الباب السادس

الموسيقا والفنون التشكيلية

الفصل التاسع والعشرون

الأرابسك والميلودي «المدخل»

تحدثنا عن الارابسك في صدد انسياب موجة الشعر الايقاعية . وهي أشد وسائله سحراً . بل هي لفتة السحر بالذات ، أو الحركة التي — بمجرد إصدارها— تناط بها فضيلة ما وتأثير فعال وعمل خارق أشبه بالرقية والتعويذة والتعزيم . ولا بد لنا ، في وقت لاحق ، من أن نحقق فيما تنضح به هذه الرقية من وجوه ومناظر ونبات خيالي ومدن روحية . لكننا الآن نستأنف استقصاءنا على الصعيد نفسه ونتساءل : هل كانت لفظة أرابسك هذه مجرد تشبيه أو مجاز ؟ وهبها اقتصرت — عند تطبيقها على الايقاع الشعري أو انسياب النغم الموسيقي—على الاشارة فقط إلى مبدأ فني مشترك ووضع متجاور في جدول التصنيف ؟ أليس من سبيل إلى تعميق هذه العلاقات المتبادلة ؟ تلك هي أهم مسألة نتصدى لها بل لعلها أكثر المسائل إلحاحاً وأقربها إلى صلب أبحاثنا وأعسرها مطلباً . وهي أفضل ما تكون تركيزاً ومباشرة (إذا أردنا أن نمسك بالثور من قرنيه) في المقارنة بين الموسيقا والفنون التشكيلية .

نطرحها أولاً على النحو التالي : هل يوجد تلاحم وثيق من الناحية المورفولوجية بين بعض رسوم الارابسك وأنواع من الميلودي ؟ أم هناك قوانين بنيوية متماثلة تتحكم تحكماً دقيقاً بفنون متباينة كل التباين، بعضها يتجه إلى حاسة البصر آنياً بخطوط مرسومة على الورق ، وبعضها يخاطب حاسة السمع على نحو متعاقب بفضل ارتعاش هوائي عابر واهتزاز أوتار الفيولونسيل أو الحنجرة البشرية . ؟

والحق أن المسألة لا تؤتي أكلها ما لم نعالجها معالجة مستفيضة ، بكل ما نملك من خبرة علمية وفلسفية وفنية تحملنا على القناعة الراسخة ، وتنتهي بنا إلى حصيلة تتميز بدقة الواقعة الموضوعية وصرامتها . ولو كان الأمر لا يعدو الدفاع عن تشبيه مجازي ، أو تبرير مقارنة عاطفية، لكفانا ما قلنا سابقاً .

نسأل القارىء اذن أن يتحلى بالصبر حتى يتابع عملية استدلالية من براهين الفلسفة العلمية وفي جو من البحث الجمالي الرصين . فان كان يؤثر المطالعة الخفيفة السلسة ، فما عليه إلا أن يلقي نظرة عابرة على ما ورد من رسوم في الفصول الثلاثة التالية . ويمكنه أن يضيف إلى ما علق في ذهنه من ملف القضية ، إن كل هذه الدراسة التي توضحها الرسوم قد وضعت لتكون مقبولة بآن واحد من قبل عالم الفيزياء وعالم النفس وفنان الديكور الموسيقي . وكان همنا ، على وجه التحديد ، أن نخاطب أناساً من أمثال العالم هلمولتز ، والفيلسوف برغسون والفنان بيروجينو والموسيقي جان سبستيان باخ ، وان نقنع كلامنهم حسبما يتطلبه اختصاصه في أدق جزئياته . فليعذرنا القارىء اذن عما قد يصادف أحياناً من مسائل تقنية بعض الشيء ، ومن مطالبتنا إياه بقليل من الانتباه.

الفصل الثلاثون

قضية تشخيص الميلودي في الفراغ

كان هانسليك قد دافع عن نظرية القرابة بين الارابسك والموسيقا، في كتيب يستشهد به عادة أكثر من أن يقرأ ، وقد عفا عليه الزمان بعض الشيء ، ونعني به الرسالة الشهيرة التي وضعها عام ١٩٥٤ وعنوانها: «الجمال الموسيقي » .

ومن عجب أن تثور معارضة شديدة على هذه الفكرة السديدة الراسخة . وأخذوا عليها عدة مآخذ غالباً ما استندت ، اما إلى خطأ في تقدير طبيعة الارابسك وحتى أهميته التاريخية (وينبغي أن نلحق به أحدث نزعة في « التصوير الصرف» ولنا عودة إلى الموضوع) وإما إلى الإلتباس بين فكرة التجاذب الصائبة ، والنظريات المتنازع عليها التي جاءت بها نزعة جمالية « صورية» أو « فكرية») وكان هانسيلك بالذات مسؤولاً عن هذا الإلتباس إلى حد ما) .

والنتيجة التي آل إليها هذا التخبط هي أننا رأينا معارضي نظرية هانسليك مثل كومباريو فيما مضى ينفقون في معظم الأحيان جهداً

وفيراً طلباً لإقرار حقوق العاطفة في الفن (بسبب تحول غريب في سير النقاش) كما لو أن كلا من الارابسك والتصوير الصرف لا يخاطب إلا العقل ولا ينطوي على أية قيمة عاطفية أو قدرة على اثارة المشاعر .

وليس هذا بيت القصيد . ونحن لا نبغي الآن وضع نظريات في كفة الجمال الموسيقي أو القيمة العاطفية المتفاوتة لرسم الارابسك . غرضنا أن نعلم هل توجد أوجه شبهمورفولوجيه ايجابية بين الآثار الموسيقية والزخرفية (وتلك قضية لا تصح فيها إلا الدرنسة الوضعية للوقائع) وهل يستطيع مثلاً رسم فراغي لانسياب حركة الميلودي أن يقدم لنا شكلاً يتميز بقيمة تزيينية وانسياباً نرتضي به وفق المستلزمات الجمالية الأساسية لرسم الارابسك . فان كان الرد ايجاباً كانت التجربة حنسمة ، وعلى نظرياتنا واراثنا الجمالية أن تتكيف مع هذه الواقعة وتقربها إلى الأذهان ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً . فليس للرأي ، كائناً ما كان ، أي سلطان على الواقع .

لكن التجربة دقيقة وحساسة . وربما كانت من اصعب التجارب في علم الجمال المقارن واشدها خطورة .

ترى هل يحق لنا ان نعول على ظواهر فيزيائية تولد من الاهتزاز الموسيقي اشكالا زخرفية بوسائل آلية ؟ ولا يفوتنا ان نذكر في هذا الصدد تجارب كلادني القديمة (وهي الرسوم التي حصل عليها باهتزاز صفيحة مغطاة بالرمل) والتجارب التي تداركا عليه سافار Savart (وحلول تصنيف رسومها) أو جهاز «الصور الناطقة للسيدة واطس هيو Watts Haghes (عام ١٨٩١) واخيرا تلك الوقائع الحديثة المتعلقة

بالأشكال الزخرفية الناشئة بوسائل صوتية مستخدمة في تقنية الأفلام الناطقة .

ويمتاز عدد من هذه الرسوم بطوابع جمالية واضحة لا ريب فيها. لكنها غالباً ما تكون عارضة ومردها إلى بعض ملابسات التجربة(كالتناظر مثلاً في رسوم كلادني) ولا تمت إلى الواقعة الموسيقية الأسنسية بأدنى سبب . فالجهاز الفيزيائي المستخدم ، لا الواقعة الموسيقية ، هو الذي يولد تلك المزايا التي نستسيغها من الناحية مور فولوجية والتي لا تستجيب لعنصر ملازم للموسيقا . واذا نحن أمام ظاهرة جمالية من ظواهر الاهتزاز . وتصح الملاحظة على المخططات التي ينتجها التسجيل السينمائي ، لأن جانباً من طابعها الجمالي رهين بجهاز التسجيل (مثلاً الانحرافات على القطعة الدائرية ومردها الجهاز الغلفاني) . إلا أن المأخذ الرئيسي على هذه المخططات هو : ١ — أنها تجزىء إلى أمواج متمايزة ما يبدو لنا خاصة حسية متواصلة . ٢ — ان هذه الأمواج تقدم تركيباً شاملاً يميز فيه السمع (بالتحليل الهارموني) أصواتاً عديدة مختلفة ، بينما نريد الظفر بمخطط لكل من هذه الأصوات العديدة . ولا نملك من الأدوات ما يستطيع آلياً القيام بالتحليل الهارموني المذكور ، كما لا تمكننا الاعتماد على أجهزة صنعت على غرار جهاز كالفن لقياس المد والجزر . فكان لزاماً علينا أن ننشيء المخططات المشار إليها انطلاقاً من الوثيقة الموسيقية ذاتها (حيث يتم التحليل) . ولكن ما هي المبادىء التي نعول عليها ؟ وقيمة التجربة بأسرها منوطة بالخيار العقلاني للاحداثيات.

وربما هدانا كومباريو المذكور إلى السبيل الذي ينبغي لنا أن نسلكه، وربما أرشدنا أيضاً إلى ما ينبغي تجنبه حين قال : « لقد وقع اختياري

على قطعة موسيقية معروفة هي حركة الاداجيو لسوناتا بيتهوفن « «الباتيتيك » فرسمت على ورق شفاف ما حصلت عليه من ارابسك متابعاً الخطوط الميلودية (كذا) . أما النتيجة التي خلصت إليها فهي أسوأ ما يتصور المرء من قبح وتنافر وعبث . وتبدو لي التجربة على جانب من الأهمية ، وليحدثنا هانسليك ما طاب له الحديث عن خطوطه الصوتية. فنحن لا ندركها الا سطوراً محددة في الفراغ .والحق أن هذه السطور ليست سوى طلاسم لا خير فيها .

لم يبين لنا كومباريو الاصطلاح الذياعتمده في رسم احداثياته(وهذا أمر أساسي) حتى وصل إلى خطوطه الميلودية . ثم إن استخدام الورق الشفاف « لمتابعة» تلك الخطوط ، معناه ، فيما يبدو ، أنه نسخ هذه الخطوط على العلامات الموسيقية المدونة كتابة ، بضمها إلى بعض ، كما ترسم مخططات الحمى .

على أننا لو أنعمنا النظر في المحاولة لما وجدناها باطلة من أساسها. وطريقتنا في الكتابة الموسيقية ، ليست في حقيقة أمرها ، إلا مسعى محدوداً لترجمة الوقائع الموسيقية بصورة علاقات في الفراغ . ومن الأهمية بمكان أن نعي الأسباب التي جعلت هذه الترجمة ناقصة لا تفي بالمراد .

١ — الكتابة الموسيقية التقليدية غير متجانسة . فهي تحدد ارتفاع الصوت المطلق تارة بموقع العلامة على المدرج وتارة بأسلوب مغاير كل التغاير إذ تعمد إلى اشارات اصطلاحية مثل علامة الرفع والخفض والتعديل والرفع المزدوج والخفض المزدوج ، والملاحظ أن مفهوم الطبقة البسيطة أو المركبة لا يلائم إلا هذا

النهج من التدوين ولا يستجيب إلى أي شيء يذكر من الناحية السمعية . ثم ان المدة الصوتية مدونة بفضل اشارات اصطلاحية (البيضاء والسوداء وذات السن الخ) وأيضاً إلى حد ما ، بتباعد متناسب .

٢ — هناك وقائع متباينة تمثلها هذه الكتابة التقليدية على شاكلة واحدة . بين الخمنسية الصحيحة (دو — صول) والخمنسية الناقصة (سي — فا) لا فارق في التدوين . ويستجيب قسم من الدراسة الموسيقية للمبتدئين إلى ضرورة التعويض ذهنياً عن اختلاف الوقائع التي تظهر متشابهة في التدوين وقل مثل هذا في أبعاد الدرجة ونصف الدرجة في السلم الدياتوني وأبعاد الثلاثية الكبرى والصغرى فهي مدونة تدويناً متماثلاً (والبعد بين علامة وعلامة تالية يستجيب على خطوط المدرج إلى درجة بين دو — ره ونصف درجة بين مي — فا) .

٣ — هناك وقائع متطابقة يرمز إليها بصورة مختلفة . ولا نعني فقط وضع العلامة على المدرج (فوق السطور أو خلالها) لنفس النغمات من ديوان إلى آخر بحيث لا تلمك تدويناً دورياً لوقائع دورية في أساسها، بل نعني أيضاً تعدد المفاتيح : مفتاح فا مفتاح صول مفتاح دو في مواضع ثلاثة فضلاً عن مفاتيح الآلات المحمولة.فالنغمة الواحدة دو قد تكتب بستة أشكال مختلفة على ورقة الاوركسترا إذا عزفتها بآن واحد ست آلات موسيقية مثل الارغن بمفتاح فا والبوق الأوسط بمفتاح دو الثالث والفيولونسيل بمفتاح دو الرابع والبوق الانكليزي الذي يدون في خماسية أعلى من النغمة الصحيحة ، والبوق النحاسي الذي يدون في ثمانية أعلى من النغمة الواقعية ، والكلارينيت سي بيمول التي تدون بمفتاح صول وتقرأ بمفتاح دو الرابع .

٤ — وكل صوت لا ينتمي إلى المنظومة الغربية الحديثة لا يجد ما يماثله في هذه الكتابة . فلا يستفاد منها من أجل تدوين الموسيقا الاجنبية (أي أنها عديمة النفع لعالم الاجتماع) ، ولا في كتابة صوت ماثل فيزيائياً

في ممارسة الجوقة لكنه لا يمت إلى سلم زارلينو بسبب ، وبالتالي لا يستطيع الفيزيائي استخدامها .

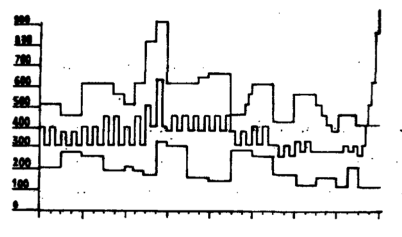
فلا غرو أن يكون التدوين الموسيقي الراهن عاجزاً كل العجز عن إعطاء صورة كاملة للواقعة الموسيقية ولابد من اعتباره بدائياً جداً وغير عقلاني

لكننا ، بطبيعة الحال ، لانقصد إلى إبداله بنوع آخر من التدوين (فقد اندمج في الثقافة الغربية اندماجاً عميقاً وذاع في منشورات وفيرة جداً) على أننا نتمنى عامة لو ملك علم الجمال تدويناً عقلانياً يستطيع اللجوء إليه حين تكون الكتابة التقليدية قاصرة من أجل القيام بأبحاث نظرية ودراسات عملية أيضاً في الموسيقا البدائية والأجنبية والوقائع الصوتية . وسوف نقترح بعد قليل حلاً لهذه المسألة .

نعود الآن إلى قضية الخط البياني .

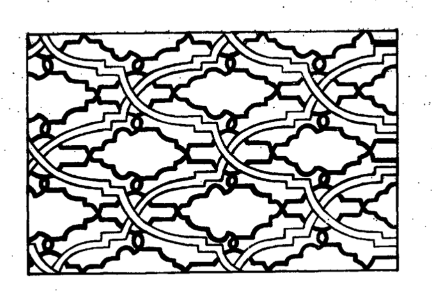
هناك حل طبيعي ومفيد ، على كل حال ، كمايلي : نحمل الأزمنة على محور السينات والتواتر الفيزيائي للاهتزاز على محور العينات . ثم نصل بين النغمات المنتمية إلى نفس الصوت الميلودي (ونسحب الخط على استقامة واحدة طوال مدة الصوت) .

إذا طبقنا هذه المبادىء على حركة الاداجيو لسوناتا بيتهوفن . « الباتيتيك » (التي اختارها كومباريو في تجربته) حصلنا للأوزان الثانية لأولى على المخططات التالية .



التجربة مقنعة منذ الآن ، وليست الخطوط التي نقع عليها «متنافرة » ولا « مستهجنة » بل على العكس متوازنة توازناً ملحوظاً . فالتأرجح المنتظم للرسم المصاحب (وفيه يشغل صوت وحده مستويين هارمونيين وباستمرار) يتمشى بصورة طريفة مع الحركة الموافقة للصوتين الاخرين) ويبدو الهارموني هنا على ثلاثة أصوات وهو في الحقيقة على أربعة . وتنتظم حركة الصوتين المصاحبين انتظاماً نطمئن إليه كل الاطمئنان . أما خط الجهير فيتابع تارة ويعدل طوراً خط الرنان في حركة مبسطة . فيكون بالقياس إلى ما يعلوه . في نسبة مشابهة لقاعدة البناء مع أجزائه العليا التي تزداد تنميقاً كلما ازدادت ثقلاً بدون عمل . لكن خط الميلودي هو الذي يثير الانتباه على نحو خاص بسبب طابعه الجمالي ، وهو بلاريب مماثل للخطوط التي يبدعها الارابسك . وقبل أن نصدر هذا الرأي عمدنا إلى بعض الأعمال الزخرفية التي أقرها علم الآثار وحدد زمن انتاجها . وإليك ، على سبيل المثال ، هذا الديكور الأندلسي بعد حذف الأشكال من سعف وطفراء برز فوقها الارابسك بحد ذاته .

ومن حقك طبعاً ألا تتذوق هذا اللون من الفن ، أو تستهجن موسيقا سكارلاتي Scarlatti وبوربورا Parpora . أما إذا وجد أناس يتذوقون سحر الارابسك فانهم بلاريب يستمتعون أيضاً بزخرفة المخطط المذكور .) يقول العالم مايو Mayeux الذي أخذنا عنه هذه الوثيقة : «إن هذا النوع من الديكور يمتاز بثراء عجيب ووضوح باهر . . انظر كتابه « البناء الزخرفي » .



ومع ذلك كله ، لاينبغي أن تضللنا مثل تلك المقارنة . فليس هنا تطابق بين المزايا التشكيلية للمخطط المذكور ومزايا القطعة الموسيقية التي حددت معالمه . ويستحيل القول بأنا نشعر لدى رؤيته بالانطباعات التي تعترينا لدى سماع حركة الاداجيو لسوناتا بتهوفن « الباتيتيك » .

فهذه الرسوم عاجزة ، في المقام الأول ، عن الإشارة إلى ما تعنيه خاصة المحاور الأفقية الملائمة للنغمات « الفاصلة » (كما يقول الموسيقيون) في الطبقة الصوتية المختارة . وأنى لها أن تشير تشكيلياً إلى أن البداية قائمة على التوافق الكامل للقرار ، وإلى أن الوزن الرابع يستند إلى توافق الصادحة أو إلى مختلف خصائص هذه الأنواع من التوافق ؟ وما هي ، في ذلك كله ، علاقات التناغم والتنافر ؟ فنحن نرى في النصف الثاني من الوزن الخامس كيف تقاربت الخطوط تقارباً

شديداً ، فأتاح لنا هذا التقارب (والموقع الذي يشغله) إلى أن نتعرف على المفاصلة الثانية المتنافرة . لكن هذه العلاقة لاتملك ، من الناحية التشكيلية ، ما يماثل الانطباع الناجم عن سماع نغمة ره بيمول ومي بيمول بصورة فورية . واذن لابد لنا من الاقرار عامة أن مثل هذه المخططات لاتنقل فعلاً (على الصعيد البصري) سوى العنصر الطباقي للموسيقا .

وربما جنحنا إلى إظهار تشابه تعبيري في هذا النوع من الخطوط . لأن انسياب النغم (الميلودي) قد يملك من خصائص التعبير العاطفي ومن القيم الدالة على المواقف ، ما تملكه حركات الارابسك الموافقة له . لنتابع بنظرنا مقطوعة بتهوفن . إنها تتردد أولا حول محورها الأوسط ثم ترتفع ارتفاعاً واضحاً . بعدئذ تهبط درجتين ، ولاتلبث أن تنهض سرعة كما لو خفق جناحها ثلاث مرات ، ثم تهوى من فورها . عندئذ أخذ في الصعود والهبوط متدرجة حيناً ، وبحركة واسعة حيناً آخر ، وأخيراً تجري رويداً رويداً . بخطى تزداد انتظاماً وهدوء ورزانة مع بعض الوقار ، لتأخذ مكانها على مستوى احد المحاور المميزة للرسم . بينما يشارك الخطان الآخران في هذا الهدوء المتمثل مباشرة بتناقص اهتزازات الخط الأوسط . ومن الناس من يبادر إلى نقل هذا كله بصرياً . فيتخيل طيف امرأة موشحة بأوشحة سوداء طويلة تزلق على حافة شرفة تعلو حيناً ، ثم تهبط سلماً واسعاً نحو ماء مظلم يعبر النوسان المصاحب عن تموجه البطيء . وتحت سطح الماء ارتعشت صورة المرأة متناظرة مع حركات الجهير المبسطة .

وهذا القول كله هو من قبيل الأدب . وهو ما يدركه من سحر الموسيقا أولئك الذين لايفهمونها حق الفهم .

فالخط الميلودي يطربنا بفضل ما انفرد به من مزايا خاصة ولا يحتاج إلى أي تشخيص من الدرجة الثانية . ويرى الموسيقي في تعاقب بعض الأصوات ما ينم عن الحزن أو الحنان ، عن الخفة أو الهيام ، ولايقتصر إلى شرحه بعنصر خفي أو إيحاء خارجي أو تداع فكري (والأمر بالمثل عند مهندس الديكور أمام انسياب بعض الخطوط) . النغم بذاته يقطر حناناً أو شجناً ، ويكون أليماً أو رزيناً أو رائعاً ، على غرار ما نشاهد في قسمات الوجوه . وماذا يكون مصير الحب ، لو لم يعد صحيحاً ان هناك وجوهاً تنطق بالوداعة أو الحزن ، بالقسوة أو الفتنة بغض النظر عما تجيش به النفس المتوارية خلفها ؟ وأغلب الظن أن الحب حينئذ يفقد طابعه المأساوي . وواضح أن هذه الوجوه انما تفيض بالحنان أو الأسى ، لالشيء سوى أن حواجبها تقوست بقوس معينة أو كان ثغرها أعلى من عرضه ، أو كان أنفها أشبه بأنف كليوباترا الذي كان خليقاً بتغيير وجه الأرض . قيمة الشكل بحد ذاته ، هي السر الدفين في مأساة بعض قصص الوجد والغرام . وقيمة النغم بحد ذاته (وكذلك الخط ، والتوافق اللوني وما أشبه) هي سر الموسيقا (والفن عامة) أو أحد أسرارها على أقل تقدير . ولاشك أن من الألحان ما ينم عن الفتور أو التهكم . ومنها ما ينم عن الشرود أو الانشراح ، عن البراءة أو الشراسة ، عن القسوة أو التهكم(فلا نملك إلا أن نهواها)بسبب ماهدة(١)في المتوسطة.

---

(١) الماهدة ـ هي الترجمة التي يقترحها المرحوم ابدر الدين القاسم الى علامة موسيقية تضاف الى النقطة الجديدة وتعطيها طابعا انفعاليا جديدا .

يكون لها معنى الاستفهام) أو بسبب تنافر أدنى لعودة درجة كاملة (يكون لها روعة الموسيقا القديمة) أو بفضل حركة ميلودية تخترق الديوان Appogiature دون اللجوء إلى درجات نصفية (فيكون لها وقع الموسيقا الغربية أو الأجنبية) وما إلى ذلك . وهذا هو المغزى الصحيح من الرسوم التي آلت إليها الموسيقا ، فهي لاتشرح لنا تماماً السحر الموسيقي ، بل تبرز الوقائع الصورية التي انبثق عنها هذا السحر .

للكاتب شاتوبريان كلمة لطيفة جداً قالها في امرأة تجيد العزف : « لقد بدت نغماً خالصاً ظهر للعيان وتمثل حسب سننه الخاصة » . ذلك هو المثل الأعلى بالذات لحركات الرقص التي تؤول إليها الموسيقا .

والأمر بالمثل في رسم الارابسك الذي حصلنا عليه : فقط أظهر النغم للعيان ، من بعض الوجوه ، وسار على سننه الخاصة (مع بعض التحفظات التي سوف نبديها في حينها) .

فالرسوم التي سجلت الموسيقا خطياً بهذه المسألة ، إنما تشارك الارابسك وضوحه البنيوي على أقل تقدير . وهي لاتثير في نفوسنا الانفعال ذاته ايجابياً ، لكنها من الناحية السلبية لاتسبب شعوراً مزعجاً بالعبث والاستهجان والنفور الذي قد يعترينا لو كانت الخطوط الناشئة دميمة من الناحية التشكيلية . ولم نقل ان بنية الارابسك الموسيقي تتمتع بقيمة جمالية تشكيلية متناسبة مع صورتها الصوتية ، لكننا نرى في هذا الرسم بنية محددة على أقل تقدير ، وما ذلك من قبيل المصادفة والاتفاق ، فالبناء الذي ابتدعه الموسيقي كان يهدف إلى رسم أشكال فيما نسميه المجال الصوتي ، حتى إذا نقلت هذه الأشكال إلى رسوم خطية ظل البناء الصوتي محافظاً على هيكل هندسي .

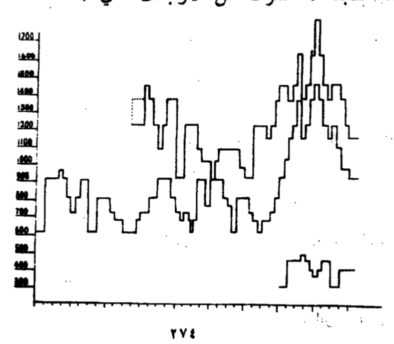
ولابد لنا هنا من ابداء ملاحظة هامة .

لكي تستطيع تلك الأشكال الصوتية التي صارت مرئية « ان تسير وفق سننها الخاصة » ينبغي ، كما نعلم ، أن نحصل على أفضل رسم يفيدنا من الناحية الفنية في ابراز الخصائص الأساسية للعمل الذي نرصده على هذا النحو ، وذلك بفضل احداثات أعدت اعداداً سليماً .

على أن هناك أمراً يسترعي الانتباه .

لقد حملنا على المحور الرأسي عدد الاهتزازات في الثانية ، مما حجب عنا خاصة هامة من خصائص النغم (الميلودي) وهي بقاؤه متطابقاً شكلياً مهما كان الارتفاع أو الصوت الذي يتمثل فيه .

ولكي نتحقق من الأمر ، لننظر في قطعة موسيقية وضعت بأساوب طباقي (وهو كما تعلم أقرب الأساليب إلى الارابسك النموذجي) . لنأخذ القطعة الثامنة المقتطفة من رائعة باخ « البيانو القيثاري الملطف جداً » . وهي تعد من أسمى الزخارف الميلودية وأكثرها اتقاناً . مطلعها ، حسب الأصول في غاية السهولة والبساطة تتعاقب الأصوات الثلاثة الواحد تلو الآخر وفق اللازمة نفسها . فاذا نقلت إلى رسم خطي ، حسب الطريقة السابقة ، أسفرت عن الارابسك التالي :



وواضح أنه لم تراع مطلقاً هوية الخطوط الميلودية لمختلف الأصوات . وهذا هو الأساس في ذلك اللون الفني . ويلاحظ في الشكل أن دخول الموضوع بصوت الصادح.إلى يسار الرسم كان متوازناً تقريباً من الناحية الجمالية،وان جذب إلى الأعلى أكثر مما ينبغي.بل أصبح الجذب مسرفاً عند اجابة الصوت العالي وفي الوزن الثامن حين تباعد الصوتان بالحركة ذاتها لكي يتيحا دخول الصوت الجهير معاوداً الموضوع ، بدا هذا الأخير ، على العكس منهما ، متهافتاً فلا نكاد نتبين فيه شكل الموضوع إلا بعد لأي .

من نظرة واحدة ، يستطيع الباحث الذي مارس الرسوم الخطية وأساليبها أن يجد السبب . فهو ملزم باستخدام احداثيات لوغاريتمية من أجل أن يعيد للخطوط الميلودية هويتها المورفولوجية ، وأن يحمل على المحور القائم لوغاريتم أي الفواصل الميلودية .

ولكن لابد لنا من مزيد من الدقة ، ولابد من التساؤل عن المباديء التي سوف نأخذ بها حتى نضع عقلانياً القيم الحسابية لتلك الأحداث اللوغاريتمية .

وهنا يتدخل ، بصورة مجدية ، الحل المناسب لمشكلة الكتابة الموسيقية العقلانية التي طرحناها قبل حين . والواقع أنه يزودنا بأداة نافعة بصورة عامة ، كما يوفر لنا حلاً يسيراً ودقيقاً للمشكلة التي نعالجها .

إلا أنه يستحق فصلاً على حدة .

الفصل الحادي والثلاثون

في الكتابة الموسيقية العقلانية

ما هي الشروط التي ينبغي توفرها في الكتابة الموسيقية العقلانية؟ عليها :

١ ـ أن تظهر الفواصل الحقيقية بين أصوات « الميلودي » بفضل علاقات حسابية .

٢ ـ أن نشير بعلامات دورية إلى الظواهر الدورية التي يقوم عليها التنظيم الموسيقي ، وعلى أساس الديوان (كالتطابق الاسمي للأصوات التي يكون تواترها بنسبة ١ / ٢ . والقاعدة التي يستند إليها خفض الحماسية في الاوكتاف . وبالتالي القاعدة التي بنيت عليها الطبقة الموسيقية .

٣ ـ ان تدل على الارتفاع المطلق للأصوات .

٤ ـ أن تصلح لتدوين أي صوت صرف ولو لم ينتم إلى المنظومة الغربية الحديثة . ونستطيع إقامة الدليل على أن الحل الثاني للمسألة هو الوحيد والممكن رياضياً .

ويمكننا البرهان على أننا إذا اعتبرنا س الرقم الواجب ايجاده للدلالة على نغمة ما ، و ن عدد اهتزازات هذه النغمة في الثانية . فان الصيغة التالية : س = ١٢ لغ ٢٠ ن × $\frac{١٦}{٤٣٥}$ كفيلة باعطاء قيمة حسابية لسائر الأصوات الموسيقية ، وتستجيب هذه القيمة لجميع شروط المسألة على أن تكتب النتيجة في نظام العد الاثني عشري) والمبدأ الذي تقوم عليه تلك الصيغة هو احلال اللوغاريتم الذي قاعدته ٢ محل اللوغاريتم الذي قاعدته ١٠)

في الشروط المذكورة ، يشار إلى كل نغمة في السلم الموسيقي الملطف بعدد ذي رقمين يرمز أحدهما دائماً إلى رتبه الاوكتاف اعتباراً من الأساس الذي تشير إليه الصيغة (وهو أقل بقليل من العتبة الدنيا للسماع الموسيقي) بينما يرمز الرقم الآخر في كل أوكتاف إلى النغمة ذاتها دائماً . ويكون الصفر رقم الآحاد لنغمة لا) دو : ٣ دو دييز : ٤ — ره : ٥ الخ . . (وواضح أنه لابد في نظام العد الاثني عشري من وجود رقمين أكثر من النظام العشري ، ولنرمز بالحرف ع إلى الرقم ١٠ وص إلى الرقم ١١ .

والحق أننا لا نستطيع تلبية الشروط السابقة اذا عمدنا إلى تدوين رياضي قائم على النظام عشري . ولا يصعب البرهان على ذلك .

والصيغة التي تقدمنا بها هي التعليل الرياضي للتدوين قياساً على معطيات الفيزياء . ومن اراد الافادة عملياً من هذا التدوين لا يحتاج مطلقاً إلى معرفة صيغته الفيزيائية الرياضية . حسبه أن يعرف الرقم الخاص بكل نغمة من نغمات السلم السبع .

دو ره مي فا صول لا سي دو

ونحن نسمي هذه

النغمات:	٣	٥	٧	٨	١٠	١٢	٢	٣
ويمكن كتابتها:	٣	٥	٧	٨	٤	٠	٢	٣

(ولا يفوتنا أن نذكر بصدد ذلك ان الرقم ١٠ في نظام العد الاثني عشري يعني ١٢) . فاذا أخذنا الرقم ٦٠ مثلا فانه يرمز إلى نغمة لا في الاوكتاف السادس وهي نغمة المعيار وأخيراً يكفي أن نعلم بأننا نرمز إلى دييز ملطف أو بيمول بزيادة أو نقصان ١ بالنسبة للرقم الخاص بالنغمة الطبيعية . إذا اعتبرنا فا : ٨ كانت فا دييز : ٩ .

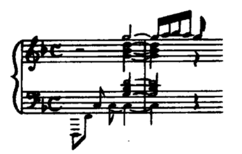
ومن أجل تحويل هذه الأرقام إلى أداة عملية للتدوين حسبنا الاتفاق على الأمور التالية :

يمثل كل رقم وحدة زمنية لابد من تحديدها مسبقاً (وهي في الأغلب ذات السنين ولكن يمكن الاكتفاء أحياناً بالسوداء أو البيضاء) . وهناك خط ـ يمثل انسحاب النغمة طوال الوحدة الزمنية . أما الإشارة = فتعني القفلة في المدة ذاتها . وأما الخط الأفقي فوق عدة أر ام متعاقبة فيشير إلى أنها تساوي جميعاً الوحدة الزمنية .

ومن أجل تيسير هذه الكتابة عملياً إلى حدها الأ صى وتجنب التكرار المستمر لرقم الاوكتاف . يمكننا أن نجعله أساساً لرقم الآحاد ولا لزوم لتكراره طالما بقي على حاله دون تغيير .

فاذا اتفقنا على ذلك (ولاشك أننا استوعبنا هذه الأمور بأسرع مما نستوعب الكتابة الموسيقية الدارجة) كنا على قدر من العلم كاف

لقراءة أصعب المقطوعات الموسيقية وكتابتها وقد تكون الأمثلة أوضح دلالة من الشرح الطويل . وإليك هذا المقطع لقطعة باخ المسماة خواطر في صوتين « (تخيرنا هذا النص لأنه لايخلو من التعقيد من الناحية الإيقاعية) وهو يدون بالكتابة التقليدية على النحو التالي :



أما ترقيمه (باعتبار ذات السنين وحدته الزمنية) فهو كما يلي :



ولكي نثبت أن بامكاننا التعبير بهذه الوسيلة تعبيراً دقيقاً وسهلاً جداً عن كل واقعة موسيقية . نتقدم بمثال آخر يقع على الطرف النقيض من المثال السابق . إليك اذن إحدى معزوفات البيانو التي تشمل عدداً كبيراً من ملامسه ، وهي قطعة ديبوسي « المدخل إلى رقعة برغام » نكتب عادة مايلي :



ويمكن ترقيمها (باعتبار ذات السن هي الوحدة) كالتالي :

1 2 3 4 5

وتيسيراً للبحث ، ولاسيما في الموسيقا الغنائية ، يمكن الاكتفاء بالإشارة إلى اس الديوان على النغمة الأولى فقط ، دون تكراره (فيقوم هذا الاس مقام المفتاح) . وما علينا إلا أن نضع نقطة فوق نغمات الديوان الأعلى ، ونقطة أيضاً تحت نغمات الديوان الأدنى ، وإليك هذا المثال الأخير على طريقتنا في التدوين ، عمدنا إلى اختياره من أحد ألحان غلوك التي تجري على ألسنة الناس :

« فجعت بحبيبتي اوريديس . مصابي لايعادله مصاب . ما أقسى القدر . . .

وللوهلة الأولى يبدو ذلك كله من قبيل التدوين الرياضي في ظاهره (أي المكتوب بالأرقام) ، وقد عهدنا له عدة نماذج منذ النموذج الذي اقترحه جان جاك روسو لكن الخلاف بعيد .

أولا لأن أرقام النغمات في طريقنا هي أرقام مطلقة . فالعدد ١٢ يشير دائماً إلى نغمة لا .

أما تدوين غالن وباريز وشوفه Cheve ، وكذلك تدوين روسو ، فكان الرقم ١ فيهما يشير إلى القرار والرقم ٢ إلى القرار الأعلى والرقم ٣ إلى الوسطى أيا كانت الطبقة ، ولهما عدة مساويء بالنسبة إلى « الأذن المطلقة » ويزداد التعقيد فيهما إذا طرأ تغيير على الدرجة .

إنما الفارق الأساسي هو أن الأرقام في تلك الكتابات شبه الرياضية . لها قيمة ترتيبية محضة . فالرقم ١ يشير فيها إلى النغمة الأولى في السلم و٢ النغمة الثانية الخ وليس لها رقم . ولم ترمز هذه الأعداد إلى أي مدلول كمي حقيقي ، ولاسيما في تقدير المسافات . وفي تدوين غالن ، هناك درجة واحدة تفصل بين العددين ١ ــ ٢ ونصف درجة بين ٣ ــ ٤ .

أما أرقامنا التي تقدمنا بها في هذا التدوين العقلاني ، فهي تشير على العكس إلى اعداد كمية تقيس أبعاداً وتعبر عنها . فالفارق الحسابي بين نغمة وأخرى أياً كانت هو مقدار المسافة الفاصلة بينهما (علماً بأننا عمدنا إلى نظام العد الاثني عشري) .

فاذا وجدت نغمات ثلاث ، مهما كانت ، تفصل بينهما أرقام السلسلة الحسابية . ٤ ٧ ، فانها تؤلف دائماً التوافق الكامل الكبير .

ونحصل عليه آلياً باضافة قيمة القرار إلى كل حد من حدود هذه السلسلة . مثلاً بالنسبة إلى النغمة سي التي يرمز إليها بالرقم ٢ ، فان السلسلة . ٤ ٧ تعطينا ٢ ٦ ٩ وهي سي ره دييز فا دييز . والمسألة كما ترى في غاية السهولة .

المأخذ الوحيد الذي يمكن أن يؤخذ (من الناحية الموسيقية) على هذه الأنواع هو أنها لاتميز بين الدييز والبيمول الملطفين (كما هو الواقع السمعي لأن الفارق بينهما نظري) على أننا نستطيع بكل يسر أن نتفادى الأمر فنصطلح على رسم نجمة في أعلى الرقم دلالة على الدييز التي تميزه عن البيمول المساوي له في الايقاع (ويرمز إليه بنجمة في أسفل الرقم) فالرقم ٦ يشير بآن واحد إلى مي بيمول وره دييز الملطفين، فاذا كتبنا ٦ ــأشرنا إلى ره دييز . أو ٦ ــأشرنا إلى مي بيمول . وعلينا أن نعتبر هذه الرموز من الناحية العلمية كتعبير اصطلاحي مختصر للعدد الكسري الذي يشير إلى دييز الحقيقي وبيمول الحقيقي في السلم غير الملطف .

ونعود إلى القول : إن طريقتنا تعبر عن كل صوت موسيقي ، أيا كان . وتلك هي الخاصة الأخيرة التي تفرق بين أسلوبنا والأساليب التي لاتملك إلا المظهر الرياضي وميزة السلم الغربي الملطف هي أن جميع عناصره ممثلة بأعداد صحيحة . فالرقم الاصطلاحي ٦ ــ(ره دييز) هو بكل بساطة اختصار للعدد ٦ ١ ع الذي يعطي قيمته الدقيقة ، بينما الرقم ٦ ــ(مي بيمول (هو اختصار للعدد : ٨٥ ص . وبهذه الوسيلة يتم تدوين الارتفاع الصحيح بكل صوت من أصوات سلم أجنبي آخر .

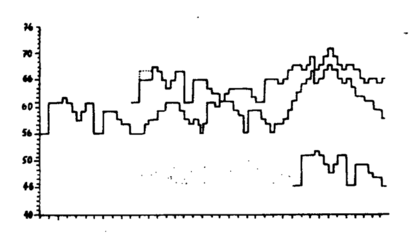
الفصل الثاني والثلاثون

عودة إلى الارابسك الموسيقي

كان علينا في الفصل السابق أن نتقدم بعرض كامل لمنظومة تشكل بآن واحد تدويناً موسيقياً عملياً وأداة شاملة تستطيع أن تعبر عقلانياً عن جميع ما يعنى به التحليل الموسيقي من وقائع . ونن نرى أن امتلاك هذه الأداة ، أمر في غاية الخطورة للباحث في علم الجمال . واذا عاودنا النظر في قضية الارابسك الموسيقي ، أفدنا من هذة المنظومة لأنها توفر لنا — مع ضمانات عقلانية عديدة — حلاً مقبولاً لمسألة احداثيات المخطط وأهم ما يتميز به أن الرموز الرياضية المستخدمة فيها تعبر أدق تعبير عن الخصائص البنيوية (الفيزيائية والجمالية معاً) للأعمال الموسيقية الملائمة لها .

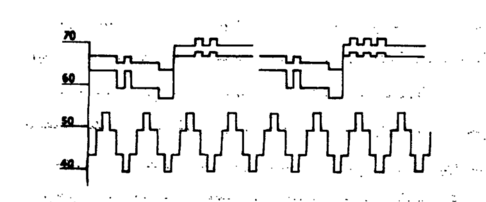
فلو حملنا على محور العينات ، في المخطط الموسيقي ، ما حصلنا عليه من قيم عددية خاصة بالنغمات حسب الطريقة المذكورة ، وكانت الأزمنة محمولة على محور السينات ، لكانت لنا الضمانة الكافية أن مخططنا يمثل على أقل تقدير جميع الخصائص الميلودية للعمل الموسيقي .

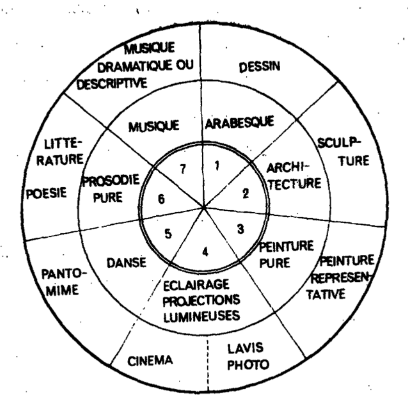
ولنبادر إلى تطبيق ذلك على قطعة باخ التي عمدنا إليها سابقاً كموضوع للدراسة فهي تعطينا بالاحداثيات الجديدة الشكل التالي :



وتكفي نظرة واحدة لكي نتحقق من أن التطابق الشكلي للخطوط (المشيرة إلى دخول الموضوع بأصواته الثلاثة) قد استقام استقامة تامة ، عدا « التحول » الطارىء على بداية الجواب ، وهو يؤلف بحد ذاته واقعة موسيقية .

لدينا اذن رسم فراغي يتميز بالخصائص البنيوية ذاتها التي انفردت بها مقطوعة باخ . ولا حاجة بنا إلى التنويه بوضوحه الجمالي من حيث هو ارابسك تشكيلي . ولنأخذ الآن أسلوباً موسيقياً آخر ، كيلا يقال أننا نستأثر بأسلوب معين لأنه لون مناسب وعلى نحو خاص لمثل هذه العلاقات . وإليك رسماً يمثل مقطوعة « ليلية » Nocturne لشوبان (الاوزان ٦١ ــ ٦٤ من المجموعة التاسعة رقم ١) :





هنا أيضاً كان الوضوح الجمالي تاماً مستوفي – ونقول هذا من وجهة نظر التقنية الزخرفية فقط ، ويمكن لفنان الديكور ، على حد رأينا ، أن يدرج هذا الموضوع بحذافيره في حاشية سجادة مثلاً بعد أن يسبغ عليه الأصباغ المناسبة أو الألوان المتدرجة على طريقة الكامايو (ويمكن تخيلها في ثلاثة ألوان فقط من الأسمر الداكن إلى الأسمر الفاتح مروراً باللون القمحي) .

على أننا لا نريد الاسراف في الدفاع عن نظريتنا . فالرسوم التي نستخرجها من الأعمال الموسيقية لا تملك الروعة التي استأثرت بها الألوان الأصيلة ولا الطاقات المتوفرة للرسوم المؤلفة عمداً لاستخدامها في الفراغ . وهذا واضح لا خلاف فيه . أولا لأن هناك هدراً لعدد من

من العناصر الجمالية المتفاعلة في الموسيقا كالسحر الخاص ببعض الأصوات وبداهة الهارموني ، واللطائف الناجمة عن تفاوت الشدة) وثانياً لأن فنان الديكور يتصرف في الفراغ بامكانات غير متوفرة للموسيقي في الزمان . لذلك يبدو الارابسك الموسيقي دائماً على وتيرة واحدة كواقع زخرفي . ولا نفهم لماذا لا يستنفذ جميع ما يتاح له من طاقات فهو مثلاً لا يستطيع أن يرتد على نفسه ولا أن تكون له دارة مغلقة لأن الزمان لا يعود القهقري . فلا يمكن لموضوع مثل موضوع الحلقة عند فاغنر (وهو تشكيلي بالبداهة) أن يكون دائرياً مالم نتحرر ذهنياً من مجرى الزمان ونتصور الحلقة مغلقة على ذاتها . والواقع أن هذا الخط الجيبي هو الذي يتمخض عن انتشار الدائرة ويرجع ذلك كله إلى أن نقطة « الانا » في الموسيقا تزلق دائماً من بداية العمل الفني إلى نهايته . وهي لا تزامن مطلقاً سوى تتابع واحد فقط للنغمات والألحان (وكنا قد نوهنا بأهمية هذه النقطة في الشعر والأدب والتصوير ولنا عودة إليها). هذا وكان شمارزوف قد أشار بما فيه الكفاية إلى خطورتها في العمارة

ولا يغيبن عن بالنا أن ما نحصل عليه من أشكال في هذا الصدد ما هو إلا بمثابة تعبير معين في الفراغ عن فكرة جمالية تخصصت في الأصل لكي تبدو في حيز الزمان . فالذي ندركه من خلال هذين التخصصين هو الجوهر المشترك الكامن خلف الفارق الذي يفصل الزمان عن المكان .

ثم إننا قادرون ، بفضل تلك الرسوم التشكيلية ، على ادراك الشروط الجمالية المتحكمة بها إدراكاً أفضل مما توفره لنا المعطيات الموسيقية الأصلية ، لا لشيء سوى أن هذه الرسوم المنقحة والسهلة (حتى كادت

تكون ضحلة بسبب صقلها الواضح قياساً على ما يبدعه الديكور ابداعاً حراً) . — نقول ان هذه الرسوم توضح على نحو أفضل تلمس الفنان لمجرد انعطاف الخط ورشاقته ، وسعيه إلى الطاقة الانفعالية التي تتضمنها الحركة المجنحة حيناً والمترددة حيناً آخر ، ولجوءه في عالم المكان الشاسع إلى المستندات المحورية وفق الدلالة البنيوية للقرار والصادحة وتوازن النغمة الحساسة الموقوت والمتأرجح ، واحتكاك النغمات المتنافرة ، وما إلى ذلك .

أتريد أن أقدم بين يديك صورة رمزية لعلك تراها مجنحة الخيال؟

تصوّر حياة الكائنات في أغوار البحار السحيقة ، تلك الأسماك الحبيسة في دروعها حتى تقاوم الضغوط الهائلة في الأعماق . إنها تروح وتجيء في فراغ مظلم . لا تحدث فيه حادثة مما يلم بحياة الكائنات المستقرة على السطح ويوفر لها لحمة متواصلة من الأمور المثيرة ، ومأخذاً قوياً ومتحولاً على الواقع الخارجي ، والحادثة الطارئة والاطراد المتنوع للبيئة المحيطة بها والمواقف . وما دامت حياة هذه الأسماك أو فعاليتها منطوية على ذاتها انطواء تاماً فانها تتكون من وثبات ومطاردة غامضة أو سكون شارد كسول ، مع جرى مباغت في عالم المكان الفسيح . وصعود وهبوط ودوران . أو سقوط متدرج. وتكون أشكالها ملازمة لها ، منبثقة من ذاتها ، ولا تتأثر بالمحيط المطبق عليها والذي ينوعها من الخارج . أشبه شيء بما يعتلج في الحياة الداخلية (الانسانية) التي تحللت من تدخل الواقع ، وتأثيره وهيمنته ، لكنها مكرهة ، لكي تكون حياة لا خلوداً، على أن تنفرد بحركة وشكل متعاقب ومحتوى متغير متباين . ذلك هو شأن الموسيقا ، من جانبها الميلودي على أقل تقدير . فهي مسؤولة عن

جوهر كيانها ، ومؤلفة من اندفاع وتهافت وانزلاق على بعض المحاور وانسياب حول المواقف حيث تهدأ فيها ، ومراوغات من أجل أن تتجنب في بادئ الأمر المستويات التي تجتذبها . ثم تدنو منها بتؤدة أو تبلغها بطفرة واحدة محكمة .

وقد يتنوع هذا بطبيعة الحال (لأنه أساساً من نوع الميلودي كما قلنا) أولاً بفضل الطباق ، كما يحدث لأحد تلك الكائنات القاطنة في الأعماق اذا التقى أحياناً وفي لحظات نادرة بكائن آخر يهيم على وجهه في تلك الأغوار ، أو كما يتفق للالعاب والجولات الثنائية والثلاثية المتقاربة والمتباعدة ، تتعانق آثارها بأشكال عجيبة في عالم المكان المظلم اللانهائي . وثانياً بفضل تألق الهارموني وتعدد ألوانه ، وتفاعله الناصع وبفضل التوافق الذي يجعل الألحان المتزامنة والمتتابعة تتابعاً منوعاً ، تهيمن بهندستها الرصينة على جميع تلك الحركات الراقصة .

لكن هذا الموضوع خليق بأن يفرد له بحث على حدة . فهو يوحي إلينا بالتشابه بين توافق الألوان وتناغم الأصوات . ولنذكر على كل حال ، ما سبق قوله ، ان وشائج القربى بين الارابسك والميلودي أمر لا ريب فيه ، وأنها تثبت وجود نوع من الوسط الفني المشترك يؤسسه الفكر المبدع حين ينشيء منه هندسة حسية ، فيما وراء الفوارق القائمة بين الفراغ والبصري وامكانية قياس الأبعاد الصوتية للفواصل . قلنا « فيما وراء الفوارق » والأحرى بنا أن نقول ؛ قبل هذه الفوارق وعلى نحو أوثق صلة بها .

ومن الناس من يسيء فهم هذه الأمور فيقول : أيكون لزاماً علينا أن نقصر سحر الموسيقا الأخاذ والغامض على هذه المسننات الجافة الصارمة

وهذه المخططات التي تقاس أبعادها رياضياً وهذه الهندسات القاسية والضحلة رغم متانتها ؟

والحق أنه كان لابد من هذا الجفاف أو هذه الصرامة من أجل إقامة الدليل العقلاني البارد . ولا يصح أن ننسى ما أوردناه أكثر من مرة ، فيما يتعلق بجوهر الموضوع ، وسوف نكرره أيضاً . فاذا قلنا: أن خطاً من الخطوط ، أو انعطافاً لشكل ما ، أو انثناء أو مظهراً عاماً لأحد المنحنيات ، هو روح الجمال وسحره وما ينضح من فتنة ولو عاطفية . فاننا نعني بمنتهى البساطة أننا نكشف النقاب عن سر من أعظم وأجمل أسرار الفن والتأمل الجمالي لمظاهر الحياة والطبيعة ، وأن أشد ألوان الفتنة أسراً أو حناناً أو إيلاماً قد يجد سببه البعيد وطاقته القصوى في ذلك الأثر الغامض الذي يحدثه في النفس أنف كليوباترا أو القوس المتباينة لحاجبي أوفيليا أو الخط المتماوج العجيب الذي يرسمه في الشفق التحليق المباغت لخفاش يتهاوى على حدود الغاب . ونحن نجانب الصواب لو أردنا تفسير السحر المنبعث من هذه القوس أو هذا الخط المتماوج بالرجوع إلى روح أوفيليا أو المشاعر العميقة التي يوحي بها الشفق . لأن مقلة أوفيليا أو قوس حاجبها هي التي وشت بمكنونها وأوقعتنا فيما يشبه حبائل المصيدة ، ولأن اللمسة الاليمة التي يرسمها طيران الخفاش المتماوج هي التي تعمق الأغوار الروحية المستوحاة من الشفق وتضفي عليها سمتها النهائية . والعكس غير صحيح .

ولابد لنا من وقفة قصيرة حتى نطمئن أصحاب النفوس الوادعة . رب قائل يقول : « ان نظرتك الجمالية لا تخلو من تشاؤم غريب . فهي تميط اللثام عن أوهام وتنكر على روح أوليفيا كل عمق حقيقي ، كما

تنكر على عالم الشعر كل اتساع حقيقي . وتكتشف في ذلك كله أثراً وهمياً لفتنة أو لسحر ترشدنا إلى سره (المحزن في حقيقة أمره) في ترنيمة لفظية ، أو قسمات وجه ، أو موسيقا بعض الأفكار الضجلة وان كانت متناغمة . انك تظهرنا على الوجه الخلفي للديكور وبذلك تنزعنا من أوهام أثيره إلى قلوبنا » .

وهذا تأويل خاطىء . فأنا لا أنكر مطلقاً على النفس الانسانية أغوارها حين أقول بأن الروح نغمة منسجمة ، وأن مجرد تحقيق هذا الانسجام يضفي على هذه الروح اتساعاً وجدانياً صرفاً وغير مادي . كذلك لا أنكر على العالم الشعري رحبه اذا قلت بأن انسياب الايقاع وحده كاف لانشائه . كما لا أنكر على اللحن الشجي مداه عندما أجلو الطاقة الكامنة في مساره الصوتي . بل يعني ذلك أنني ، على العكس ، أنوه بطبيعته غير المادة والوجدانية الخالصة . وسوف ترى أنه يصبح أغنى وأصفى بسبب اعتماده على تلك الطاقة السحرية والوهمية إلى حد ما. وقد يكون مضمون الوهم خطيراً بقدر ما يكون نبيلاً وسامياً وبخاصة إن لم توجد وسيلة أخرى لتشييد القصر المسحور إلا هذا السحر بالذات. فالقصيدة المادة المبتذلة وحدها هي التي تأخذ على القصر المشيد بالضباب في روعة الاصيل وعلى مشارف الافق ان لا ماده له سوى ذلك الضباب. والذي يبادرني قائلاً : « لكني اذا ولجت القصر لن أجد فيه رخاماً صلباً ولا أقواساً ثقيلة ولا أناساً من لحم ودم » إنما نقيم الدليل فقط على أنه يضفي قيمة مفرطة ومبتذلة على الصلابة والثقل والشحم واللحم ، وينسى أن هناك طرازاً آخر من الوجود لا نقل شاعرية عن الوجود المادي

أما ما ينتابنا من حزن ، حين نهتدي إلى السر الساحر والشاعر ، وتتفحص ماهية الضباب الذي يدعم القصر المسحور ونطلع على صيغة

التعويذة التي أخرجت هيلانة من عالم الموتى ، فأنت تقرني على أنه حزن ضروري يلازم كل علم جمالي بالمعنى الصحيح . وهو العلم الذي ينفذ إلى مخبر الساحر ليسجل عليه اشاراته وأقواله ، ويباغت الحركة التي تأتي بها عصاه السحرية ، ويميز اللفتة الناجحة الفعالة عن تلك التي لاقيمة لها ولا جداء . ولن تقل احتراماً للفن ان عكفت على هذه المعرفة الحقيقية والنفيسة ولا بد لك من الاطلاع على الباقي أيضاً ، ولكن في أوانه . ولنا ، بعد قليل . عودة إلى هذه الأمور جميعاً .

* * *

الفصل الثالث والثلاثون

كلمات يسيرة
في موسيقا الألوان

كنا قد عقدنا أكثر من مرة المقارنة بين الدور الذي تؤديه المعطيات الهارمونية في الموسيقا والدور الذي ينهض به الانسجام اللوني في الفن الزخرفي . ويفرض علينا هذا التقارب من الناحية الوظيفية فقط . وبالتالي يحق لنا أن نوازن بين موضوع موسيقي يتحول سلمه وينتقل في طبقات متنوعه لكنه يبقى على حاله من الناحية الميلودية ، وبين ما يحدث غالباً في الفن الزخرفي من تنوع يطرأ على موضوع الارابسك أو أي موضوع تشخيصي معين من جراء اختلاف المجموعة اللونية . لنأخذ مثلاً وردة منمقة ساقاً وأوراقاً وزهراً ونتصورها تباعاً في الألوان التالية : الساق بالأخضر الناصع ، والورق بالأخضر الداكن والزهر باللون الوردي ، وهذا كلة فوق خلفية زرقاء فيروزية . ثم نراها في ألوان أخرى اعتباطية: الوردة زرقاء اللون ، وأوراقها سمراء مثل التبغ الاسباني وساقها سوداء، كل ذلك فوق أرضية صفراء . ونتصورها أخيراً : الوردة ذهبية اللون ، وأوراقها حمراء ، وساقها ترابية ، على خلفية خضراء تشوبها الصفرة.

فيكون لدينا من التغيير ما يكافيء تقريباً التحولات الطارئة على موضوع واحد نسمعه على التوالي بمفتاح مي بيمول ماجور ، ودو مينور ، وصول ما جور ، وره ماجور . ونحن ندعي هذه الطبقات الصوتية المختلفة ولا نزعم بأننا قادرون على أن نعلل تعليلاً دقيقاً التجاوب التام مثلاً بين اللون الأزرق ونغمة دو ؛ وبين الاسمر ونغمة مي بيمول ، وبين الأصفر ونغمة صول إلا أن هذه العلاقات ليست أمراً مستهجناً فقد شعرنا بها بوجود تلك الموازاة بين الوقائع شعوراً حدسياً .

والسؤال هو : هل نستطيع بلوغ معرفة دقيقة شاملة في هذا الموضوع والوقوف على نظرية في تنسيق الألوان تصح صحة تامة على الهارموني الموسيقي ، أو العكس ؟

كانت هذه المسألة قد طرحت على بساط البحث أكثر من مرة ، منذ ما أسماه الراهب كاستيل Castel « بملامس الألوان » الشهيرة (وان لم يكن أول بحث من نوعه) حتى المحاولات الحديثة في أيامنا .

ولما كانت الألوان تشارك الأصوات الموسيقية في استجابتها إلى تواتر اهتزازي معروف من الناحية الفيزيائية ، فقد رأى بعضهم أن يطبق على الألوان العلاقات الرياضية الخاصة بالتوافق الصوتي تطبيقاً مباشراً ، أو بواسطة أمثال عددية كان ينبغي تحديدها ظناً منهم أنهم سوف يحصلون بصورة مسبقة apriari على قوانين هارمونية للألوان .

ونيوتن بالذات كان أول رائد لمثل هذه الابحاث ، وكانت طريقته أقرب إلى الاعتباط والتعثر . والمعروف أنه قسم الطيف إلى سبع تكوينات

لونية : البنفسجي والنيلي والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالي والأحمر وصار التقسيم تقليداً موروثاً حتى اعتقد الكثير من الناس أنه يستجيب لواقعة ايجابية وموضوعية. والحق أن نيوتن أجرى تجربته على النحو التالي : لقد قسم « فراغيا» طيف « المواشير الزجاجية » إلى سبع شرائط يتناسب « عرضها » مع الفواصل الموسيقية السبع للسلم الافريجي القديم . وكانت جميع عناصر العملية التي أشرنا إليها بين معترضتين اعتباطية . وبعضها لا معنى لها تقريباً بالنسبة للقيمة القياسية للعملية.

أجريت بعدئذ محاولات أقرب إلى العقلانية وأفضل إعداداً وتجهيزاً ، ونهجت نهجين : الأول يسعى مباشرة إلى التماس علاقات رياضية متطابقة في المجالين الفيزيائيين اللذين تتم المقارنة بينهما . لكنهم ، بسبب ضيق امتداد الطيف المرئي (الذي هو في أبعد فواصله أقصر من الاوكتاف ويوافق تقريباً السداسية الكبرى Sixtemayeure على حد قول يونغ Yaung)اضطروا إلى أن يدرجوا في نغمات هذا الهارموني عناصر جهيرة وأخرى عليا كانت اهتزازاتها غير مرئية ، مما أحدث بعض الارتباك . ثم ان النتائج التي خلصوا إليها لم تستجب إلى ما توحي به الحساسية الجمالية .

لذلك آثروا عامة النهج الثاني الذي أرسى قواعده درويش Drobisch حوالي عام ١٨٥٢ فعمدوا إلى أمثال عددية اعتباطية في التناسب حتى يظفروا بنتائج سائغة مقبولة ويجعلوا امتداد الطيف المرئي مطابقاً تقريباً للديوان الموسيقي Oltave . واستخدموا الطيف بعد إغلاقه على ذاته كما لو أنه طبع بطابع دوري Cyclique مماثل للطابع الدوري في الموسيقا . بهذه الطريقة (التي استخدمها اونجر Unger ودوليكلوز

وغيرهما) أحرزوا نتائج طريفة ، أمكن لبعضهم De lesluze
أن تلائم الوقائع الفنية ملاءمة ملحوظة وواضح أن ليست الوقائع الفيزيائية الحقيقية هي التي تضمنت هذه النسب الموسيقية بل القيم الاصطلاحية التي نسبت إليها عند ادخال أمثال عددية تم تقديرها طلباً للملاءمة المذكورة

وهذا كله لايعنينا إلا بقدر ما يجعلنا ندرك فعلاً الوقائع الفنية . فنحن نستطيع بوسائل مماثلة أن نحدد دائماً في جملة ألوان الطيف (التي لاتحصى بسبب تحوله الكيفي المتواصل) سبع تكوينات أو اثنتي عشرة أو خمساً وثلاثين يكون تواترها (بفضل الأمثال العددية) في علاقة ملائمة مع تواتر سبع نغمات أو اثنتي عشرة أو خمس وثلاثين ويكون تواترها (بفضل الأمثال العددية) في علاقة ملائمة مع تواتر سبع نغمات أو اثنتي عشرة أو خمس وثلاثين نغمة من السلم الموسيقي . وبالتالي يمكننا أن ننشيء بهذه الألوان ، كما نشاء ، أنواعاً من التوافق accord تماثل التوافق الكبير ، أو التوافق الصغير ، أو السُبع ، أو التُسع وما إلى ذلك . يتم هذا كله بصورة مسبقة وبمحض إرادتنا . وما جدوى ذلك كله ان كنا في التصوير أو الزخرف لانلمح واقعة عفوية واحدة (مما يظفر به أو يسعى إليه أو يحققه لأسباب جمالية خالصة وتكون مماثلة في أعماله موضوعياً) تشير إلى نفس ألوان التوافق ، بمعزل عن معرفة كل هذه النظريات ، بل نستطيع على هذه الشاكلة أن نلهو بتأليف أشعة حرارية أو سينية على تواتر تكون له نسبة التوافق الكامل بالذات ولن ننشيء ، بصنيعنا هذا ، أية موسيقا حرارية أو اشعاعية ، كما لم ننشيء موسيقا لونية بالوسيلة إياها .

فالقضية ، كما قلنا ، هي أن نعلم هل توجد في الفن أنواع التوافق التي استحدثوها على هذا النحو بصورة مسبقة ، وهل كان كبار الفنانين ممن عرفوا بانسجام ألوانهم من أمثال فيرونيز وروبنزودولاكروا ، أو كان كبار فناني الزخرف من فارس والصين الذين آلفوا بين أصباغ السجاد والتطريز والمينا المجزع والخزف الملون بألوان غنية تفيض عذوبة ورقة ، هل كان هؤلاء جميعاً قد عثروا تلقائياً على هذه الأنواع من التوافق واستخدموها دون غيرها ؟

وأهم ما يلاحظ هنا أن التنسيق الفني الواقعي للخصائص اللونية في التصوير والزخرف ليس مماثلاً ولا يمكن أن يكون مماثلاً لهذه التنسيقات القائمة على التواتر الفيزيائي للاشعاع الضوئي (اللهم إلا عدداً محدوداً من حالات التوافق التي لاينبغي لها أن تخدعنا) .فالسلم الواقعي لفن الألوان يملك خصائص تختلف في تكوينها البدائي ولا تطابق نسبتها الجمالية تلك النسب الفيزيائية .

مرد ذلك إلى عدة أسباب ، كل منها كاف بحد ذاته :

١ ــ الألوان التي يتعطاها الفن فعلاً ليست اشعاعات طيفية صافية بل هي دائماً في غاية التركيب ولا توجد بين عناصرها نسبة بسيطة . فان أردت أن تقارنها بالصوت مقارنة صحيحة وجب عليك أن تقول فيها إنها أقرب إلى الضوضاء منها إلى الأصوات الخالصة أو النغمات . وربما كانت في تكوينها أقرب إلى التكوينات الصوتية الأربع والثلاثين التي تؤلف سلم الشاعر الفرنسي ، منها إلى التكوينات الموسيقية الخمس والثلاثين التي تؤلف سلم الموسيقا الاوربية الحديثة من ناحية الهارموني . وإذا حاولت تحليلها ، على وجه الخصوص ، بطريقة الأقراص المدورة

كان عليك أن تضع دائماً تقريباً قطاعاً أبيض وقطاعاً أسود في عناصر المزيج الضوئي حتّى تقف على أدق الألوان النموذجية المستخدمة في الفن .

٢ — إن حاسة البصر لاتحلل أبداً هذه المركبات الاشعاعية . في حين أنك تجد في الموسيقا دورة اهتزازية على جانب من التعقيد يمكن تحليلها من الناحية الهارمونية إلى ثلاث أو أربع دورات periode بينها علاقات بسيطة، كما يمكن تأويلها بسهولة على أنها ناجمة عن سماع عدة أصوات متزامنة تميزها تمييزاً واضحاً من خلال الانطباع العام المتميز بحد ذاته . ولا تجد شيئاً من هذا القبيل في رؤية أخلاط لونية متجانسة جداً . فاللون الأبيض يؤلف خاصة في غاية البساطة ، وكذلك اللون الوردي الذي لا تشرحه مطلقاً بكونه يتألف من الأحمر والأبيض وهكذا دواليك . ثم إن الحساسية الفنية تضع هذه التراكيب مثل الوردي والأخضر والأصفر والأشهب على قدم المساواة التامة . وبوسع هذه التكوينات أن توفر أيضاً بالرصف — دون المزج — العناصر المؤلفة للتوافق اللوني وانسجامه . معنى ذلك .

٣ — أنّ هذا النمط من تآلف الألوان يقوم على رصف البقعات رصفاً فراغياً فوق مساحات ملونة لها شكل محدود وسطح مرسوم وعلاقات متميزة من حيث موقعها (ولا نجد شيئاً من هذا القبيل في الموسيقا باستثناء ما يخطر في بالنا من موقع الآلات وملامس البيانو وما إلى ذلك) .

٤ — وإن الحساسية الجمالية تعتبر بعض المعطيات المركبة فيزيائياً غاية التركيب وكأنها خواص بسيطة (أي وحدات في سلم المحسوسات الخاصة) . فإذا آنشأت أنواعاً من التوافق اللوني على أساس النسبة الرياضية

للاهتزازات اقتصرت على ما يؤلف الألوان « المشبعة Saturees » من ناحية التصوير . بينما تتدخل معها على قدم المساواة (وقد يؤثر فيها أيضاً) في تركيب ألوان الفنان ، الألوان النضرة fraiches والممتزجة بالأبيض امتزاجاً شديداً ، كاللون الوردي والسكري والأزرق السماوي ، وكذلك الألوان الداكنه rabattues التي ندس فيها قطاعاً أسود عريضاً عند تحليلها بالأقراص الدوارة ، كالأخضر القاتم (وفيه الأصفر والأسود) وأحمر الرمان (أي أحمر وقرمز أسود) والأشهب (أي الأبيض والأسود مع قطاع صغير أزرق أو أحمر أو أخضر) . ونحن نعلم أهمية هذا اللون الأشهب في لوحات فيرونيز أو فلاسكيز .

٥ ــ أضف إلى ذلك أن التصوير يغير من ألوانهتغييراً موصولاً متدرجاً ، وينتقل بصورة غير محسوسة مع تبديل مايحيط بالألوان الأساسية في اللوحات ، بينما تنصاع الموسيقا لسلم محدود لاتحيد عنه قيد انملة .

هل يفهم من هذا كله أن لاعلاقة مطلقاً بين التوافق الموسيقي والتوافق اللوني ؟ وهل انتهت أبحاثنا في تضامن الفنون إلى نتيجة سلبية حول هذه النقطة بالذات ؟ العكس هو الصحيح . إنما الذي ينبغي قوله هو إن الإجابة التي لابد من ناحية الموازرة الوظيفية تستند إلى أسس تختلف كل الإختلاف عن العلاقات الفيزيائية للركائز Sabstrats المادية وتستثير وقائع لا تقوم بينها وبين هذه الركائز علاقة المسبب بالسبب الفاعل .

ومن أجل أن نتحقق بالأمر ، علينا بتحليل عمل فني قد أنشيء ، بصورة واضحة على أساس التوافق بين الألوان . وربما زودنا هذا المثال ،

من الناحية المقابلة ، بمعلومات قيمة عن الأسس الجمالية الصحيحة للهارموني الموسيقي بالذات . لننظر في لوحة فيرونيز « المأدبة في دار ليفي »

وواضح أن هذا العمل يعتمد في مجموعه على أربعة ألوان رئيسية هي بمثابة « النغمات الفاضلة » لانسجامه (كما يقال في الموسيقا) . ١ — لون أشهب فضي يتحول تارة إلى أبيض فاقع في الأجزاء المشرقة من بناء اللوحة ، وإلى الزرقة في تلك الظلال الممتزجة تقريباً بلون السماء الأشهب الفاتح ٢ — لون أحمر ساطع هو بلا نزاع أنصع ألوان اللوحة وأشدها وقعاً في النفوس ، فهو لايشغل فقط مركز اللوحة مزيناً الجلباب الكنسي الفضفاض في مقدمتها ، بل ان له أيضاً عدة انعكاسات من الأحمر المشرق قليلاً على رداء القديس يوحنا حتى المظلة الأرجوانية التي تتلاشى تحت القبة إلى اليسار ٣ — لون أصفر ذهبي عتيق يحتل الجزء الأعلى من اللوحة بكامله ، ويتعمد الظهور في مواقع كثيرة على ثياب المدعوين ، وقميص الخادم في مقدمة اللوحة على السلم ، والإناء النحاسي على حاجز السلم المذكور . ٤ — وأخيراً لون قاتم جداً أقرب ما يكون إلى السواد (وهو في الواقع يقوم مقام الأسود في الثياب فقط) ويتحول عامة إلى لون أخضر داكن . أو في موقع آخر إلى أزرق حالك . أما بقية الألوان جميعاً : كالوردي العتيق لثوب المسيح والأزرق الكامد لردائه ورداء القديس بطرس ، والألوان الترابية المشوبة تارة بالبرتقالي الكامد جداً وطوراً بالبنفسجي ، والتي تستكمل البناء العام — فقد كانت بمثابة « نغمات عابرة » وظلت في حال أقرب إلى التبعية وأبعد ما تكون عن الأهمية ، ولم تتدخل في التوافق العام للوحة .

النغمات الأربع « الفاضلة » في هذا التوافق اذن : الأشهب الفضي ، والأحمر الساطع ، والأصفر الذهبي العتيق ، والأخضر القاتم .

هل يجوز لنا أن نسند إليها وظائف فنية مماثلة لما تقوم به في الموسيقا النغمات المسماة بالقرار والصادحة والوسطى؟ إذا نحن حللنا الأشعاعات تعذر هذا الإسناد باستثناء اللون الأحمر وحده الذي يقترب قليلاً من اللون « المشبع » ويمكن أن تنسب إليه مثل هذه الوظيفة ، من بعض الوجوه . أما الباقي فيستحيل ارجاعه إلى حركة دورية بسيطة . لكننا لانقصد إلى هذه الناحية مطلقاً ، بل إلى العلاقات الهندسية الفعالة التي تنشأ بين تلك العناصر في بناء العمل الفني ، وحسب الطريقة التي تؤدى بها غرضها جمالياً .

ولاشك أنا نستطيع اعتبار الأشهب الفضي بمثابة القرار (أو القاعدة الأساسية المختارة للانسجام بمجموعة) الأحمر الساطع بمثابة الصادحة أي اللمسة التي تحقق بالقياس إلى القرار أعظم وأوضح تباعد وتباين من الناحية الكيفية . وآية ذلك كله أن الأصفر الذهبي العتيق يقوم طبعاً مقام النغمة الوسطى . بين الأشهب الفضي المشرق الذي يتبوأ مكانة كبرى في اللوحة والأحمر الساطع وهو أكثر ألوانها حدة . وليس الأصفر هنا مجرد انتقال أو همزة وصل تقريباً في منتصف الطريق ، بل هو يوفق أيضاً بينهما ويخفف من وطأتهما ويزيدهما دسماً في الوقت نفسه . ولكي نتحقق من الأمر ، ما علينا إلا أن نحجب لحظة واحدة اللون الأصفر المماثل في الأشكال الزخرفية المذهبة التي ملأت الجزء الأعلى من اللوحة ، حينئذ تصبح العلاقة بين الأشهب الناصع والأحمر الساطع أشبه بفجوة سحيقة قاسية ، حتى إذا عاد الأصفر إلى الظهور

لانت اللوحة وعلا شأنها أيضاً واتسمت بما يشبه الثراء والنعيم الدمث ، مما يسمح لنا بكل سهولة أن نخص اللون الأحمر بدور النغمة الصادحة داخل هذا التوافق . وربما جنحت بنا ، في باديء الأمر ، بعض الأفكار الشائعة المتعلقة بطاقته الحركية ، إلى أن نلتمس في الأحمر هنا ما يشبه التألق الصارخ الذي ينعش التوافق في الفاصلة السباعية الموسيقية . ولو أننا فعلنا ذلك لأخطأنا . والمهمة التي يضطلع بها الأصفر في تآلف هذه المجموعة الثلاثية (الفضة والأصفر والأحمر) هي التي تحسم القضية ولئن كان في هذا التوافق لون يستطيع أن يؤدي دور « المنبه » والنشاز الذي عرفت به العلاقة السباعية (مثل سي بيمول إلى جانب دو ، أو مي إلى جانب صول) ، فأحرى به أن يكون هذا الأخضر القاتم الذي كان عليه أن يبعث الحياة في الألوان الشهباء فيجعلها تتألق هنا وهناك ويذهب عنها طابعها المسيخ . فهو ، بكلمة مختصرة ، يضفي على اللوحة لوناً قوياً لايغير شيئاً يذكر من دلالة التوافق الأساسي لكنه يطلقه من اساره ، ان صح القول ، بدفعة شديدة .

وبعد فانا نستطيع أن نجد في هذه اللوحة ، وفي بداهة لاشبهة فيها ، جميع العلاقات الفنية التي نلمسها ، من ناحية الموسيقا ، في توافق السباعية.

ولقائل أن يقول : ما الذي يجعل هذه الألوان ، دون غيرها ، قادرة على أداء هذه المهمة ؟ وما هي العلاقات الفيزيائية وغير الفيزيائية الي تؤهلها مسبقاً لهذا العمل ؟

والحق ان السؤال قد اسيء طرحه ، لان لدينا هنا ترابطا ديالكتيا ينشيء العلاقات المترتبة على هذا النحو . دون تاهيل مسبق للالوان . اولا ، اختيار القرار حر لا شك فيه ولم يقع اختيار فيرونيز على الأشهب

الفضي لانه يؤثر هذا اللون ، بل لانه يستحسن المؤثرات الهارمونية التي يستطيع انشاءها بواسطته . ولعله لم يكتشف هذه المؤثرات لأول مرة، لكنه استثمرها على أقل تقدير باسلوبه الخاص . ولا يعنينا السبب الشخصي لهذا الخيار فقد يكون تقليديا موروثا ، أو يكون مفروضا عليه بسبب ملابسات طارئة ، لكنه تم على كل حال بمحض حرية الفنان من الناحية الجمالية . وثانيا، كان يجب عليه أن يلتمس لونا آخر يستطيع ان يقابل الأشهب مقابلة دقيقة صريحة ونابعة بالحياة . وربما توفرت له عدة الوان لاداء هذا الغرض . وبوسعنا ان نجرب انسجاما آخر باختيار الأسود المشوب بالزرقة مثلا كنغمة صادحة أو الأخضر الناصع ، لكن انسجام اللوحة على ماهي عليه يبدو أفضل من غيره . فهو يزيد من روعة التباين (الذي بني عليه باقي الألوان) الى أقصى درجة ممكنة .

هب أن الفنان اختار لونا أحمر أقل سطوعا – كالقرمزي الضارب الى البنفسجي مثلا – فماذا الذي يترتب على ذلك الأختيار ؟ يتقلص « الاتساع الكيفي » للألوان وينقبض كل ما يتلو ذلك من نتائج تبعا لانقباض الفاصلة بين القرار والصادحة ، ويصبح « المنبه » النشاز أقل تألقا اذ يقوم مثلا الأزرق النيلي مع القرمزي مقام الأخضر القاتم الذي كان يناقض الأرجواني مناقضة شديدة . وبالتالي يختلف التوافق في عناصره وسلمه وان ظل موصولا بالصلات ذاتها . وبعد ان تزود الفنان بركيزتي القرار والصادحة كان عليه ان ينشيء الوسطى الملائمة ، ولم يجد مجالا للخيار ، ولو لم يكره عليه اكراها ، فاختار فيرونيز لونا ذهبيا عتيقا يقسم المسافة الكلية ، بين الأشهب والأحمر الساطع ، قسمة غير عادلة باتجاه الأحمر (أي الصادحة) . مما لا يمكن حدوثه

مثلا مع اللون الأصفر المشوب بخضرة الليمون . فكان لدينا في اللوحة الماثلة امامنا ما يكافيء التوافق الكبير من الناحية الهندسية . ولو انه اختار الأصفر الليموني لحصل على التوافق الصغير .

مدار بحثنا اذن حول وظائف جمالية يراد اسنادها الى المعطيات الحسية المتاحة فنيا والقادرة — أكثر من غيرها — على الاضطلاع بها مع مراعاة كل ما يحيط بالمسألة من ملابسات يجب حلها . وكل قرار يتخذ بهذا الشأن ، لكنه يطرح في الوقت نفسه قضية تالية تزداد دقة كلما استكمل البناء ، حتى اللحظة الأخيرة التي يكون فيها القرار النهائي حتميا ، ان صح القول . وهذا لا يمنع من الاعتقاد بان التوقع الواضح بعض الشيء ، للنتائج المقبلة متحكم منذ القرارات الاولى .

ولعلك لاحظت ان امكانات الخيار في نطاق التصوير . هي في غاية المرونة لانها تستند الى بواعث كيفية محضة ، وان للفنان مجالا واسعا في معظم الأحيان حتى يوظف مراكز لوحته توظيفا متنوعا ويوسع بين المسافات الفاصلة أو يقلصها . وبوسعه أيضاً ، عند الحاجة ، ان يصلح من مجموعات لونية مشتبهة متوسلا ببعض الوسائل مثل امتداد المساحة أو تقليصها ، وموقع الألوان المختلفة أو أهميتها في التشخيص . فاللون ذاته يكتسب قيمة مختلفة ، اذا قبع في جزء تافه من اللوحة أو كان مجرد انعكاس ضوئي أو تنويع خفيف في الخلفية ، أو اذا انتشر على العكس في جزء بارز من اجزاء اللوحة . وجميع هذه الامكانات غير متوفرة في الموسيقا . قد يتفق أيضاً للفنان ان يكون الحل الذي يتبناه في منتهى الضرورة ، ونعني بها الضرورة اللازمة لاتقان العمل ، مثل

تلك التي جعلت المساحة الخضراء الفاقعة التي تغطي ثوب « حلم الفارس » لرفائيل لونا متفردا قاهرا غير قابل للاستبدال ، رغم مظهره الاعتباطي العابث والتعسفي .

ومن المؤكد انك تستطيع ان تحتج – ولو جزئياً – بالبنية الفيزيائية للاشعاعات التي تستجيب لها الألوان حتى تعلل بعض عوامل التجاذب والتدافع . فاذا كان الأصفر الذهبي العتيق في لوحة « الوليمة » ينم عن رغبة الفنان في التقرب الى الأحمر ، امكننا شرح هذه القدرة على اداء المهمة المذكورة باشتمال ذلك اللون فيزيائيا على نسبة معينة من الأشعة الحمراء . لكن هذه النسبة ليست مطلقا هي التي تؤدي الغرض . انما تشير هذه المناسبة بكل بساطة الى السبب الذي حدا بالفنان الى اختيار الأصفر عندما اراد لاسباب جمالية ان يقسم العلاقة بين الأشهب والأحمر حسب المقام الكبير ووجده ملائما لهذا الدور . فالقضية ، كما ترى ، لا تتجاوز علاقة ملائمة بين الخامة المنتقاة والوظيفة الفنية التي اسندت اليها . أما البنية الفيزيائية فهي تشرح ملاءمة المادة للغرض المقصود ، لكنها لا تشرح هذا الغرض بعينه ولا تنشئه ، فليست علة له .

وهذا أمر في غاية الخطورة ، وبخاصة في موضوع العلاقات القائمة بين الفيزياء والواقعة الموسيقية . وتلك مسألة طال النزاع حولها . وكل ما سبق لنا ذكره حول تناغم الألوان ، يوضح لنا في المقابل الموسيقا ذاتها .

اولئك الذين نزعوا في اعقاب هلمولتز خاصة ، الى ان يوفقوا توفيقا ضيقا بعض الشيء بين الوظائف الفنية للأصوات الخالصة وبين عدد من العلاقات الرياضية للتواتر الاهتزازي الذي يولدها ، غالبا ما

جنحوا الى الاستنتاج بأن الفيزياء تشرح الموسيقا وتعللها وتنشئها ـ كما انشأت بنية السلم الموسيقي على حد زعمهم ـ وان علاقات التواتر هي السبب المؤدي الى العلاقات الموسيقية . فاذا تبين لهم خطأ هذه النظرية في بعض الجزئيات ، اكتفوا بالقول ان الحساسية الجمالية ، أو بعض المستلزمات الفنية قد تحمل الموسيقي على ان يغير قليلا من تعاليم الفيزياء، وينحرف عنها بعض الانحرافات بل ذهبوا احيانا الى تخطئة الفنان ، ظنا منهم ان التجربة الوضعية للفيزيائي أجل شأنا وأكثر دقة وأقرب الى الصواب من الحكم المقارب للحساسية وهي دليل الفنان الوحيد ولا يخفى مافي ذلك من غلط جسيم .

اولا : اذا امكن للفيزياء ان تشرح ـ من حيث البنية ـ منظومة الخصائص المستعملة في الموسيقا ، الا انها لا تستطيع ان تشرح كيفية استعمال هذه الخصائص فنيا ، أي الموسيقا بحد ذاتها (فالسلم الموسيقي ليس الا خامة الموسيقا ، وكذلك المثة توافق صوتي التي يتصرف بها الملحنون) .

ثانياً : ان هذه النزعة « التوفيقية » أقل دقة بكثير مما يدعون أحيانا . ومن الخير ان نبصر الناس بها ، لان وقائعها غير معروفة دائماً في حالتها الراهنة حتى من قبل الاختصاصيين . فهناك عدد من الوقائع الموسيقية الأساسية تتباين فيها وجهة نظر الفيزياء عن وجهة نظر الموسيقا (مثلا في طبقة دو ماجور تختلف النغمتان لا ، سي ، اختلافا بينا عما تستوجبه النظرية الفيزيائية) . ولا سيما ان كثيرا من الوقائع التي يزعم الفيزيائي صحتها لا يمكن تعليلها الا بعمليات فكرية بعيدة كل البعد عن دائرة

علمه ، بل ربما تعارضت مع الفيزياء . ذلك هو شأن جميع المحاكمات الذهنية التي تعمد الى التخفيض في الأوكتاف rabattement dausl'octave للنغمات المتولدة عن تعاقب الأصوات المصاحبة .

وهذه المحاكمات هي بالذات القاعدة التي يقوم عليها تنسيق السلم الموسيقي .

وأخيراً ، حتى في حالة الملاءمة (مثلا في العلاقة الثلاثية دو مي صول) فان الواقعة الفيزيائية لا تكون مطلقاً شرحا للواقعة الموسيقية أو مبررا لها ، أو علة تنحدر منها .

لنضرب مثلا العلاقة بين القرار والصادحة وهي مفتاح الموسيقا . وتستجيب من الناحية الجمالية لديالكتية التعارض Opposition . لدينا قرار وعلينا ان نلتمس نغمة ثانية اساسية من حيث البناء ، تسند اليها وظيفة التعارض . وينبغي اختيارها في علاقة واضحة جداً تقف فيها موقف التعارض الصريح مع النغمة الاولى (قلنا : التعارض ولن نقل التناقض ولا الغرابة) دون فضول ولا مقاربة ولا ارتباك أو تردد بحيث تصدح مع النغمة الاولى بتوافق تميزت حدوده بدقة ، محتفظة بجزالتها وثرائها وانسجامها وأفضل ما نختاره في هذه الحالة هو نغمة صول الخماسية لتفي بالمقصود بالنسبة للقرار دو . وهذا — كما ترى — مجرد ملائمة بين الغرض المشار اليه والعلاقة الفيزيائية . ولقد اختفى التطور التكنولوجي للالات المستخدمة مزايا عملية عديدة على هذا الحل . ولم يفكر أحد تقريبا باللجوء الى حل آخر . فهو مفروض بوصفه أفضل الحلول ، موافقا للمراد ، وكانت نتائجه أقرب مأخذا من ناحية التنفيذ الموسيقي . لكنه حل اختياري . ومبدؤه « وضع النغمة المناسبة في

المكان المناسب » وبالتالي يبقى هناك تمييز اساسي بين المهمة الفنية (أو الوظيفة الفنية) وبين العنصر المادي الملموس الذي عهدت اليه هذه المهمة . ومع ان هناك عنصرا ماديا وحيدا اضطلع بها ، واحتل هذه المكانة بحكم ضرورة الاتقان أو ضرورة العامل الوحيد الممكن (التي اشرنا اليها بصدد الألوان) ، الا اننا ما نزال خارج نطاق الضرورة السببية الفاعلة والحق انه لا توجد هناك ضرورة بل ملاءمة قصوى . ولا ادل على ذلك من ان وظيفة القرار والصادحة كانت قد شغلت بصورة مختلفة من الناحية الموسيقية (عند الأغريق مثلا ولا سيما في الموسيقا الغريغورية) والذي لاشك فيه ان الرباعية غالبا ما ادت هذا الدور من الناحية الميلودية .

وبوسعنا ان نورد الملاحظات نفسها حول وظيفة الوسطى وتعليلها الديالكتي كالتالي : لقد شرع الفنان المبدع في انشاء عالمه الموسيقي مزودا اياه بعلاقة هندسية اولى هي بنية التعارض التي اقرها بقوة على دعامتين : دو — صول ، القرار والصادحة . ذلك هو البعد الكيفي الاساسي الذي يشكل — ان صح القول — العمود الفقري لهذا الكيان : لقد فصل النور عن الظلمة بحركة الهية جبارة كما اظهرها ميكلانجلو في أحد اعماله . ولهذا التعارض بعد واضح لانه يشير الى النهايتين النوعيتين .

لكن المسافة بينهما خاوية جوفاء اشبه بفجوة فاغرة ، حضرت بغتة وعلى الفنان ملؤها وتجهيزها هندسيا . فلا بد له حينئذ من اخراج واقعة جديدة تنبثق في المسافة النوعية — مثل جزيرة بين شاطئين — وتؤلف عنصر هندسة مستحدثة ذات حدود ثلاثة ، مهمتها التوسط .

ويجب على هذا العنصر الجديد الذي اقتضته الواقعة وفرضته ليفي بالغرض ان يكون بمثابة الجسر أو القنطرة أو موطيء القدم للانطلاق ، وان يكون في الوقت نفسه همزة وصل تتجاذب مع النغمتين السابقتين على حد سواء فالمسافة نوعية وليست تعارضا .

وبدهي ان تطالعنا نغمة مي لتقوم بهذه المهمة ، بسبب ما تتحلى به من عدة مزايا فيزيائية . ولا ننسىَ انها لاتؤدي وحدها هذا الغرض . وآية ذلك ان مي بيمول قادرة أيضاً على الاضطلاع بتلك المهمة ، فيكون لدينا التوافق الصغير الذي يقسم المسافة الفاصلة وكأنه قاعدة منخفضة تدعم عمودا عاليا ، بينما يقسمها التوافق الكبير بقاعدة عالية تحمل عمودا اقصر .

وهناك أمر في غاية الخطورة ولا يفوتنا ذكره وهو أن التوافق الكامل الصغير الذي لا يقل شأناً عن التوافق الكبير من الناحية الموسيقية ، ليس له أي تعليل فيزيائي بل يبدو بكل بساطة بدعة أو بناء اعتباطياً في النظرية الفيزيائية .

ذلك أوضح دليل على قصور النظرية المذكورة وعدم صلاحها ، وعلى أن الأسباب الموسيقية الصحيحة للتوافق الكبير بالذات مختلفة كل الاختلاف عن البنية الفيزيائية التي تلائمها . ثم إن غياب هذا التوافق لم يكن عائقاً في سبيل تقدم الفن وإملاء مستلزماته على المادة التي تستجيب له بعد لأي . وبعبارة أخرى ، إذا كانت بعض المعطيات الفيزيائية تلبي حاجة الفن الديالكتية ، فلا تبيح لنا هذه التلبية مطلقاً أن نعتبر تلك المعطيات علة لتلك الحاجة ، بل ليست التلبية المذكورة دائماً السبب الكافي لاختيار تلك المعطيات .

نستطيع الاسهاب في هذا التحليل وعرض وظيفة جمالية أخرى في تنافر التوافق السباعي وتعني هذه الوظيفة ما يشبه الانطلاق الدينامي وتوقف موقف النقيض من طريقة أخرى هي عودة القرارredoribleneut الذي يغلق البناء الصوتي على نفسه (مثل تكرار الألوان الذي يضطلع بمهمة دائرية مشابهة في الهندسة اللونية) وأنا أعفيك من الاسترسال في هذا البحث لأن النتائج كافية وهي تفرض ذاتها .

وكنت قد أشرت في صدد النظرية الموسيقية للألوان إلى خطأ المحاولة الأولى الفيزيائية الكيميائية التي أرادت أن تنقل إلى نطاق الأضواء الملونة مختلف النسب الصالحة في المادة الصوتية . ويكمن خطأ المحاولة المذكورة في مزجهم الأسباب الحقيقية للفن بالبنيات المادية الدنيا التي تستطيع أن تشرح ملاءمة تلك الخامات لشغل الوظائف التي أقرها الفن على قدر تلبيتها لحاجة الفن فقط . وواضح ان البنيات المادية الدنيا للواقعة الموسيقية لا يصح تطبيقها على التصوير كركيزة للانسجام الجمالي ، فقد رأينا أن هندسة عالم الصوت تختلف اختلافاً بيناً عن هندسة عالم الألوان من الناحية النفسية — الفيزيائية .

لكن هذا لا يمنع الأسباب الفنية التي يعتمد عليها الانسجام الموسيقي من أن تكون صحيحة كل الصحة في توافق الألوان كما ذكرنا آنفاً. يزول هذا التجاوب على صعيد القاعدة الفيزيائية . إلا أنه ، كما أسلفنا، تجاوب حقيقي وايجابي متين شريطة أن نقف ، كما ينبغي ، على صعيد تلك الوظائف الفنية التي يستجيب لها التنظيم الهندسي للخصائص . واكتفينا لتبرير ذلك بمثال واحد واضح تماماً . وربما أتاحت لنا أبحاث مسهبة في الموضوع (يضيق بها المجال هنا) ان نتقدم بمزيد من التفصيل حول تلك

العلاقات الموسيقية بين الألوان ، وهي التي أشرنا إلى خطوطها الكبرى والطريقة الأساسية التي ينبغي لهذه الابحاث أن تنتهجها هي وضع قوائم تعطي حسب تعبير مناسب الانواع النموذجية للتوافق الواقعي في فن التصوير والديكور . واستناداً إلى هذه اللوائح فقط نتمكن من تأسيس معرفة ايجابية للهندسة الفنية الصحيحة التي يقوم عليها سلم الألوان . وبوسعنا ، في الحالة الراهنة للقضية ، أن نتقدم بعدد وافر من الوقائع الثابتة الايجابية في هذا المجال يطول شرحها وتصطبغ بصبغة تقنية . حسبنا أن نذكر القارىء بأن المعول إليه في موضوعنا ألا نخلط ، منهجياً ، بين المستويات المتباينة جداً للتحليل الفيزيائي والتحليل النفسي – الفسيولوجي والتحليل الجمالي . فهي جميعاً مستويات ايجابية على حد سواء ، ولا سيما أنها تتناول وقائع متمايزة في طبيعتها تمايزاً تاماً .

وأفضل ما ظفرنا به ، في هذه الدراسة ، أننا وقفنا على أدق الاجراءت الديالكتية الفنية وأعمقها . واستطعنا من خلال التشابه و الخلاف بين الانسجامين الموسيقي واللوني أن ندرك ادراكاً دقيقاً تلك الوظائف الفنية المحضة التي تؤلف البنية الحقيقية لكل من الهندستين المتماثلتين في كلا المجالين. وأن نتبين أدق مقولات الفكر المبدع الذي ينشيء تلك الهندسات ويعتمد عليها أيضاً .

بقي علينا أن نتابع هذه المقولات وأن نعثر عليها ثانية في مجال جديد هو التنظيم الشامل للعوالم التي تطرحها الآثار الفنية . ولكن قد يكون من الخير أن نقول كلمة موجزة حول الدلالة العامة للوقائع التي أشرنا إليها.

الفصل الرابع والثلاثون

الدلالة العامة للأشكال البدائية

ذكرنا قبل حين لفظة « النزعة الصورية » بصدد النظرية التي أسندت في معظم الأحيان إلى هانسليك في المجال الموسيقي . وربما راودت هذه اللفظة (التي تؤخذ أحياناً ماخذاً سيئاً) ذهن القارىء الذي أصابه الاعياء والذهول من الصبغة التقنية لكل هذه الدراسات حيث تناولنا الايقاع الشعري ومختلف أنواع الميلودي والهارموني في المقاطع اللفظية ، وتفاعل الألوان وتنسيقها في التصوير والزخرفة . وربما قال في قرارة نفسه : أما من شيء آخر في الفن ؟ ألا يجعلنا صاحب الكتاب نقف بباب المعبد، بعيداً عن المحراب أو قدس الأقداس أو الموقع الذي تدوي فيه أهم أصداء الفن وأعظمها شأناً ؟

والحق أن هناك شيئاً آخر في الفن لم يفتنا ذكره وسوف نكرره أكثر من مرة انما الغلط الجسيم هو الاعتقاد بأن ما عرضنا له من أبحاث في خطوطها العريضة مطبوع بطابع السطحية والضحالة ، بل هو ، على العكس ، في صلب الموضوع من أجل استيعاب جوهر الفن ومعدنه

الأصيل (وكنا قد حرصنا كل الحرص على الافادة من مناهج فعالة دقيقة لابد من الالمام بها) .

ثم إننا نرفع عقيرتنا بالاحتجاج على تلقيبنا بالنزعة الصورية لعدة أسباب . ولا سيما أن الصورة ، في ذلك كله ، تبدو كأنها التعبير الموضوعي الفعلي من أمر أشد عمقاً وأعظم إبداعاً (مما يجعل دراسته أجدى وأغلى قيمة)

ومن الخطأ الفادح أن يرى بعضهم في تلك العلاقات بين الأصوات والألوان واختلاف الشدة وانسياب الايقاع أو الحركات في الفراغ ، ما يشبه الثوب الذي يخفي كالوشاح الرقيق ، أو يكسر كالقالب ، جسماً فاتناً أو حقيقة أجدر بمحبتنا متوارية خلف الثوب الذي نستطيع من خلاله أن نستشفها ، وحقيق بنا أن نسعى إلى إدراكها بازاحة الستار.

أولاً لأن هذا الستار بحد ذاته أمر جوهري خليق بتقديرنا . ولا يفوتنا أن نذكر بأن تفاعل الألوان في التصوير والزخرف ، وسحر الجرس والتلوين الهارموني ، ورخامة النغمات المتعاقبة في الموسيقا ، واختيال الخطوط اختيالاً طيب المذاق باللونين الأسود والأبيض في النقش أو الرسم ، هذا كله انما هو انضر ما في الفن من الناحية الحسية الملموسة وأكثر ما فيه رداء للشهوة تقريباً في بعض الأحيان . وأن كل فنان بالمعنى الصحيح ليفتن فؤاده — أكثر من أي حقيقة أخرى مستكنة — بهذا الكساء من الظواهر السحرية ، فخمة كانت أم رائعة ، لطيفة أم مشرقة ، لذيذة أو فاتنة ، عذبة أو أليمة ، نستوهبها دائماً وكأنها ريق الشباب ، وتتفتح لها أرواحنا بتماس صريح و « حضور » مباشر أمام الحواس . وهذا ما يميز الفن المتألق في أنصع آياته ، عن العديد من

الممارسات الأخرى التي لا يبلغ فيها ذلك « الحضور » مبلغ البداهة الحسية ذات السحر الحلال .

ثانياً : قد نسيء فهم الفن في أعمق ممارساته إذا ما ضللنا ذلك التشبيه الرديء بالثوب والجسم . أجل أيها الصب الذي يكلف بالجسم المتواري خلف الوشاح ، ارفع الغطاء فلن تظفر من الجسم ولو سبرته في عرائه إلا بغلالة أخرى من المظاهر .يقول الشاعر لوكريس Lucrece بلهجة مريرة :

من الوجه الصبيح والأدمة النضرة ماذا ينفذ إلى جسمنا

سوى المظاهر الموهومة ، وأنى لنا أن نستمتع بها ؟

ومع هذا ، يستخفنا الطرب كالنائم الذي يروي بالأحلام غليله.

ومن فضل الفن علينا أنه يجعل من هذه المظاهر شيئاً ثميناً بحد ذاته ، بل يضفي على الثوب الذي حبكته الريح حول جسم الغانية فاحتضنته، قيمة لا تقل عن قيمة النهد الذي يشده الخيال إلى جسمها ويوحي به ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد فقط ، بل ان نهد الحسناء لا وجود له إلا بقدر ما حبكه الوشاح تحت طياته وخلقه خلقاً جديداً ، بتماوج المرمر أمام أبصارنا . وأنت الذي تريد هتك الحجاب . لا تدري أنك بفعلك هذا ، انما تقضي قضاء مبرماً على ما يطوي وراءه .

ولمن يبادرنا قائلاً (بلغة الأغبياء) : « حين نقرت عرابة سندريلا القرع البطين لتصنع منه عربة ، وحين تفوه فاوست Faust بالرقية الجبارة في حجرته الليلية من أجل أن تمثل هيلانه بين يديه ، الذي يعنينا من هذا كله ليس انسياب الارابسك الذي رسمته عصا العجوز،

ولا المقاطع اللفظية التي خرجت من شفتي الساحر ، إنما هو جري العربة وهي تستبق الريح وشخص الانوثة الخالدة ومناجاة هيلانة » . فيكون جوابنا : « دعونا ، نحن السحرة العرافين ، ندرس بشغف هذا الارابسك وهذه المقاطع اللفظية لأننا على يقين بأن السر كامن فيها . دعونا ، نحن الفنانين ، نلتمس الوشائج الخفية التي جعلت جوف القرع وتألقه الذهبي يستحيلان إلى أدوات للسباق وفيه نابت الفئران مناب الجياد المطهمة . دعونا نتلمس التنسيق البارع الذي اجتذبت به المقاطع اللفظية المهيأة بهيأة مخصوصة ، ابنة التم من عالم الموتى وصقلت وجهها وجسمها بل وضعت على لسانها كلمات تدوّي أصداؤها أبد الدهر . ولكم أيها الأغبياء أن تستقلوا عرباتنا (بأزيائكم المبتذلة) ننقلكم بها حيث نشاء ، ونلهو برؤيتكم وأنتم قابعون بين البقول ، تضطربون وتصرخون : هيا أسرعوا بنا ، حتى اذا استبد بكم الوهم ، أخذتم تتكلمون ولا مجيب وتحدثون أطيافاً تتراءى لكم على جدار الحجرة حيث جعلنا منكم أدوات اختيار لنا ، في سبيل اجراء تجاربنا العجيبة، لأننا نحن نعلم كيف يفعل السحر أفاعيله » .

ونختتم حديثنا هنا على « فكرة الفعل » هذه . فالمقولات التي نوهنا بها — من تعارض وتوسط وتكرار وانطلاق دينامي — هي في حقيقتها أفعال قبل كل شيء وأفعال خلاقة تؤسس وتبني صروحاً جمالية ، وتكون ركنها الركين ودعامتها الثابتة .

العمل الفني كل منسق ، جميع أجزائه مترابطة يقود بعضها إلى بعض ، كما هي متباعدة في المكان بسبب شموخ البناء ، ومعالمه المجردة والمحسوسة ، من تعارض الاقواس ، وتوسط القناطر ، وتكرار

الأعمدة . تدوي في أرجائها ألوف الأصوات تحت القباب . فضلاً عن المسلات المنطلقة والسبجات الدينامية والباحات الجانبية والسلالم والواجهات والحواجز والأحواض والسراديب ، واللوائح الزجاجية المزدانة بالورود ، التي كانت عناصرها نسباً هندسية محددة ، وألواناً من التآلف والتضاد والانسياب والتردد حيناً ثم الاعتزام المباغت المتمثل في رشاقة الخطوط . والتقارب والتباعد الكيفي ، أو التجاذب والتدافع بين الألوان ، والجرس الصوتي والأضواء والظلال الخ. . . وكل ما تحفل به هذه القصور المسحورة ناشيء من السحر ذاته . يزاح ستار هنا فينجلي عن شخص متوار خلفه – جاسوساً كان أم محبوبة غلبها الحياء – وتتلألأ هناك بعض انعكاسات ضوئية مرتعشة على خلفية سوداء فيبرز أحد سكان السراديب – من الانس والجان – . وفي موضع آخر ينطلق نداء من طرف مغارة ينم عن نبرة استفهامية قلقة ويوحي بأن أناساً انقطعت بهم الطريق فترامى اليهم الصوت ليعيدهم إلى سواء السبيل . على هذا النحو يبرز لنا نزلاء القصر ، الذين تكتنفهم الاسرار . وطالما عرفنا هذه الأسرار (وكانت عدتها على جانب كبير من السهولة واليسر) فلن يخفى علينا سر العيون والانف والثغر في صفحة أحد الوجوه ، بل ولا في حشد من ألوف الوجوه الصاخبة . وحقيق بنا أن نعنى بهؤلاء السكان الملغزين وتلك الاسرار الجلية الواضحة ، وأن نتذكر بأن هذا كله قد تهيأ ورسمت معالمه ودبت فيه الحياة وتأسس على السحر الذي أسفر عنه تماوج أغنية المزمار وانفراج مساحة مبرقشة بين الألوان . فاذا صمت المزمار أو كمد اللون ، انخفض ارتفاع القوس وضاقت فتحة السرداب ، واذا زال الانعكاس الضوئي وخفت النداء ، تلاشت الأطياف في السرداب والمغارة . فان لم يوجد هناك قرار ولا صادحة ،

ولا حروف صحيحة أو معتلة ، ولا ألوان زرقاء أو خضراء أو وردية ، لم يعد هناك قصر مسحور مأهولاً كان أم مهجوراً .

وتبقى منه الذكرى روحاً خالصة ، وواقعاً مثالياً خلف مظاهر الحضور الحسي الملموس . و جميع تلك الكائنات التي أمست الآن فكرة ، نستطيع أن نفرزها ونتفحصها على حدة ، كما سوف نفعل في الفصول التالية . ولا ننس أنها برزت إلى حيز الوجود بوحي تعويذة قرأت عزائمها نغمات صدح بها الناي ولمسات ملونة على لوحة قماش أو شفيحة موشاة بالمينا . يقولى الفيلسوف الصيني ، إذا رنت الأجراس رنيناً صحيحاً ، كان موظفو الدولة على وفاق فيما بينهم (شوكينج ٧ — ١٠) . وكذلك بوجه عام ، اذا انتظمت الأوتار في قيثارة الشاعر امفيون Amphion كانت أسوار المدينة المستيقظة على ألحانها ثابتة راسخة ، وكأن أهلها أصحاء حكماء . فاذا تراخى وتر فيها قيد انملة ، راحت الاسوار تترنح في حر الهجير ، واكتظ الحدب والعرج في المدينة ، وأمسى وجه هيلانة أقل صباحة بقليل في ظل القصر الظليل .

* * *

الباب السابع

إنشاء العالم الفني

الفصل الخامس والثلاثون

الفن والحقيقة

الفلاسفة ، كما تعلم ، تصوروا مفهوم الحقيقة على مر العصور تصوراً مختلفاً . فكانت تارة شبهاً تاماً — كالصورة المنعكسة في المرآة — بين الفكرة وموضوعها . وكانت تارة أخرى انسجاماً داخل التفكير الذي يقود بعضه إلى بعض ؛ أو كانت لوناً من البداهة التي لا تدع مجالاً للشك وبفضلها يتم الوفاق الأخير بين المفكرين . وهناك تصورات أخرى . إلا أن الفكرة التي يكونها الفيلسوف عن الحقيقة هي ، على كل حال ، لب فلسفته بكاملها وخلاصتها المكثفة .

ويعنينا أمر الحقيقة لأن كثيراً من معانيها ينجلي جلاء عجيباً حين نتأمل إبداع العالم الفني في مجموعه كما يتمثل في كل أثر من الآثار .

قلنا : « إبداع العمل الفني في مجموعه » . فلعلنا في الفصول السابقة أولينا اهتماماً خاصاً بما يسمى أحياناً على عجل « الشكل » مقابل « المضمون أو المحتوى » . ونريد في الفصول الأخيرة أن نتصدى لما تشير إليه لفظة « معنى أو محتوى » (وهي مفردات لا تخلو من المحاذير) . وذلك عامل واقعي جداً وخطير جداً يستأثر به العالم الفني .

ولقد أوضحنا المحاذير المذكورة ، ليس فقط لأن المعنى في الفن هو المبنى (كما قيل غالباً ولاسيما على لسان البرناسيين وأتباعهم) ولا لأن المعنى والمبنى يمتزجان في العمل الفني ويختلطان حتى لاسبيل إلى فصلهما فحسب ، بل لأنه توجد أيضاً – ان صح القول – ألوان من المبنى والمعنى تمتد على عدة مستويات داخل الأثر الفني ولاسيما الفنون التشخيصية .

لنعاود النظر في الموضوع من ناحية التكوين الشامل للعمل الفني ، وهي الناحية التي سوف نتقيد بها في كل مايلي :

فكل أثر فني يطرح عالماً ينفرد به ، ونسميه تيسيراً للبحث العالم (ف) (الفني) . فهو كل ما يأتي به العمل ويعرض له من مبنى ومعنى ، وقالب ومضمون ، وإيقاع وأفكار ، وشخوص وديكور ، ومشاعر وأحداث ، ينشئها العمل الفني ويتكون منها . والفنان هو الذي ابتدع هذا العالم في جميع أرجائه ورفعه بمشيئته . وفيه يعيش المشاهد (أو المستمع أو القاريء) ويستقر ويحدد موقفه . ثم إن هذا العالم الموقوت أو المفترض (والأحرى بنا أن نقول المطروح كقضية) هو الذي يؤلف الواقع بأسره ، وبوحي السحر الفني ،

يطرح هذا العمل الفني مظاهر وكائنات على حد سواء .

ولاصعوبة تذكر أو لاتعقيد فيما يتعلق بالفنون غير التشخيصية : كالموسيقا والارابسك والرقص الصرف الخ . . . فالعمل هنا ملتحم بعالمه . وملامح هذا العالم (أو أحواله كما يقول سبينوزا) هي ما يحفل به من كائنات وهي في الوقت نفسه جزء لايتجزأ من الأثر الفني . والمظاهر ملك مشترك لهذا الأثر وتلك الكائنات .

قطعة السوناتا عالم بأسره . وسائر موضوعاتها هي ما تزخر به من كائنات ومزايا هذه الموضوعات - كالانسياب الرخيم في أحدها - تنفرد به تلك الكائنات كما انفردت كليوباترا بحنية أنفها . وانسجام الموضوعات أو جمالها ، ينسب إلى العمل وعالمه ، فلا نلقي بالاً لأي تمييز بينهما . وعلى قدر جمال الموضوع يكون جمال السوناتا . فإذا كان الموضوع مثيراً كانت القطعة الموسيقية مثيرة وهكذا . فالقضية واضحة ولا صعوبة فيها .

والأمر على خلاف فيما يتعلق بالرواية واللوحة والعمل التشخيصي . فيها تتميز مظاهر العمل عن مظاهر الكائنات المطروحة . وواضح أن جمال هذه الكائنات لاينطبق على جمال العمل بالذات . فأنف كليوباترا هنا تستأثر به كليوباترا (كما تعرض علينا في عالم العمل الفني) . وجمال هذه الملكة وفتنتها تسجلان لحساب مملكة مصر (التي تطرحها طبعاً القطعة المسرحية أو اللوحة بالغرض) ولاتحسبان بالضرورة . وبالطريقة ذاتها ، لصالح القطعة المسرحية أو اللوحة ، فلا يكون جمال المسرحية أو اللوحة متناسباً مع جمال كليوباترا . وعلى العكس ، لايحول قبح المهرج أو الفلاح أو « البهلوان » الذي يدفع بالسم إلى كليوباترا دون جمال المشهد . وبالتالي لايصح القول بسذاجة أن اللوحة أو المسرحية تزداد روعة كلما ازدادت روعة كليوباترا ، أو أن جمال اللوحة عامة رهين بجمال الأشخاص أو المناظر المتمثلة فيها .

وما ينبغي لنا أن نقع في غلط معاكس ، بدافع سذاجة من نوع آخر ، فينكر على الفنان المبدع كل فضل فيما نجد من انسجام وسحر وصور وعمق في العالم الذي يعرض علينا ؛ لأن الفنان يتحمل أيضاً

تبعة هذا العالم . فهو الذي أنشأه بكامله مبنى ومعنى ، شكلاً ومضموناً ، فكان أثراً من آثار الفن . والفن هو الذي أخذ بيده وسار به في سبيل النمو والتألق ، وأرشده في بنائه الهندسي . وكان للفن دوافعه الخاصة حين ابتدعه على هذا الوجه . وعلى غرار المؤمن الذي يسبح المولى تعالى وهو يتأمل جمال الأصيل أو روعة الزهور ، علينا أيضاً لدى قراءة « العاصفة » (شكسبير) أو قصيدة بودلير « روعة الأصيل » أن نشعر بالامتنان والعرفان للشاعرين (وللفن الذي هداهما في إنشاء هذه العوالم) أمام وسامة وحكمة برسبيرو وجمال الشفق « عندما تهتز كل زهرة على عودها ، ويسطع شذاها وكأنه البخور » وأمام تناغم الأبيات والتطور الدرامي للمشاهد . وسواء أكان عالم الأثر الفني وافراً وغزيراً ، متنوعاً ومتفرداً ، زاخراً بالأحداث المديدة ، كالعالم الذي احتوى بروسبيرو وسيباستيان والونزو وكونزالفو وميراندا واريبل وكاليبان ، وصاحب الشراع مع معاونه وبحارته ، وعالم الجن وسفينة المدينة المهجورة — أم كان عالماً اقتصر على فؤاد حزين حنون يتغنى بالمساء والذكريات — هذا العالم أو ذاك نسجه الفن بكامله ، وهداه بهديه ، فكان الفن مبدعه ومسؤولاً عنه ، في لحمته وسداه .

من هذه الزاوية ، سوف نسعى إلى استقراء ذلك الجانب من النشاط الفني ، علماً بأننا سنتناول خاصة الفنون التشخيصية حيث تبرز هذه القضايا التي نحن بصددها أكثر مما تظهر في غيرها .

وعلينا أن نفرق بين عدة حالات . ولننظر في أشد هذه الحالات استفزازاً وازعاجاً من بعض الوجوه .

فقد يحدث للفنان ألا يبدع شيئاً من عنده ، وإذا كان شكسبير مسؤولاً وحده عن جزيرة بروسبيرو وشخص بروسبيرو ، لكنه حين يعرض علينا انطونيو وكليوباترا وقيصر وبومبيوس وكوريولان ، لايملك هؤلاء الأشخاص ملكية تامة ، فهناك وقائع تاريخية أمليت عليه إملاء .

في الحالة النموذجية من هذا القبيل – كما في التصوير الشخصي – يتكفل الفنان ايجابياً بواقعة موضوعية يرجع إليها عمله الفني صراحة ، بدلاً من أن يعمد إلى الإنشاء الحر . ولاوجود للعالم الفني إلا في علاقة ماسة أساسية بما يسمى العالم « الواقعي » أي عالم المعطيات الموضوعية (التاريخية أو الجغرافية أو الملموسة) ونرمز إليها بالعالم (م) .

ونضرب مثلاً على ذلك التمثال الذي نحته فيروكيو في البندقية ، ليضوز الفارس كوليونه Colleone قائماً في درعه وممتطياً صهوة جواده الجبار ذي الرسغ المطوق . في وجه الفارس تجاعيد غائرة وفي عينيه نظرة متجهمة وفي خياشيمه المنقبضة نفثة ازدراء وكبرياء . فهو اذن حقيقي بكل ما تعني الكلمة من تطابق بين المشبه والمشبه به كالصورة في المرآة . الكائن الماثل في العالم الموضوعي نعود فنلقاه في العالم الفني ، مع بعض التنميق والتبسيط والاجلال حتى صار نموذجاً عاماً للفارس ، ولم يعد فرداً من الأفراد نابضاً بالحياة ، لكنه ، على أية حال ، موصول بذلك الفرد ، صلة الصورة بنموذجها . وحول هذه النقطة بالذات ، ثمة علاقة مشتركة (بالمعنى الرياضي للكلمة) بين العالمين ف و م .

وإليك مثالاً آخر : لوحة الياباني هوكوزاي Hokusai التي تمثل البركان فوجي ياما من قرية اوميزاوا Umezaua وربما كان متكلفاً وجود الغيوم والطيور المائية السبعة (خمسة على الأرض واثنان في الفضاء) . ولست ملزماً بالاعتقاد ان سبعة طيور وجدت فعلاً في تلك الربوع بالذات يوم جاءها العجوز . . الذي ملك عليه التصوير كل جوارحه » . بل لعلها صورت بغير نموذج لمقتضى بناء اللوحة . لكني لاأتردد في الاعتقاد ان مظهر الجبل عامة الذي يستطيل في اتجاه اليسار وهيأة الغابات وخواصر المرتفعات وحدود الثلج فوقها ، أمور حقيقية ، أي كان هناك موقع في مقاطعة ساغامي (أعني ذلك الجزء من العالم (م) يبصر فيه الانسان فعلاً بركاناً مماثلاً ، وفي المشهد ذاته ، وأن الفنان تقيد بهذا اللون من الحقيقة التي نعتمد دائماً على التجاوب بين العالمين الفني والموضوعي (ف) و (م) ، ومع ذلك ، يستطيع العالم الفني ، خارج النطاق المذكور ، أنيتحرر بقةالعلاقة الانعكاسية الشبيهة برجع الصدى ، فنصل إلى حالة مغايرة كل المغايرة .

هاك الآن لوحة بوسان « رعاة اركاديا » التي استشهدنا بها عندما تصدينا لهذا الموضوع . فهي بلاريب مقاطعة وهمية خالصة ، وربما قلنا في شأنها : إنها مقاطعة نظرية ، يكون فيها وجود القبر من قبيل الرمز أو العبرة الفلسفية . وهي لاتستجيب لأية ربوع حقيقية من الناحية الموضوعية أو التاريخية أو الجغرافية .

على أن هذا العالم الخيالي ظل مستساغاً . وكذلك كانت أشكال الجبال وأشجار الأقاليم والثياب الاغريقية إلى حد ما . والمقاطعة كما يتصورها الفنان (المتصلة بعالم الفن) لاشأن لها بالنواميس الطبيعية والمناخية

والإجتماعية التي ينوء بها العالم الموضوعي . ولو أراد المصور لجعل جباله على رؤوسها ، ولجعل أهلها يجوبون أرجاء اليونان بزي فلورنسي من عصر النهضة كما صنع بينتوريشيوه Pinturischio في لوحته التي تمثل بنيلوب وخطابها . لقد امتثل بوسان بمحض حريته وطوع إرادته لحقيقة لم تعد هنا إلا من قبيل الاحتمال ، ونعني به تشابهاً شكلياً أو ملاءمة محضة لسنن الأشكال في العالم الموضوعي ، (م) وليس التزاماً بها . وهي ملاءمة طوعية تظل تابعة لما هو أهم وأعمق وتعني الملاءمة الفنية .

ومن جهة ثانية ، ألم تكن الملاءمة الفنية قد باشرت عملها في حالة الصورة الشخصية التي أشرنا إليها ولو أن الفن تجاوب فيها مع الواقع تجاوباً دقيقاً . فالطيور المائية التي عرض لها الفنان الياباني في منظره ، ربما كانت ، كما رأينا ، من نسج خياله استجابة لضرورة بناء اللوحة . ولنعد أيضاً إلى تمثال الفارس الممتطي صهوة جواده . هذا الجواد ؟ لعله كان بدوره نسخة طبق الأصل وإن لم نتحقق من أمره .فقد توهمنا في حديثنا عنه ، بتلك الظاهرة الجزئية الطريفة من ظواهر الحصان ونعني ارساغه المريضة وحوافره « المطوقة » كما يقال في التعبير البيطري . هل يصح القول ان حصاناً أثيراً إلى نفس الفارس كان على هذه الشاكلة ؟ أم أنه كان على سبيل المصادفة الدابة التي استخلمها النحات نموذجاً له ؟ وعلى كل حال ، فان الظاهرة الجزئية حقيقية أيضاً ، من قبيل المجاملة ، فضلاً عن تعبيرها الجمالي . لأن تلك الحوافر المتورمة ان دلت على شيء فانما تدل على الدابة الجبارة التي أصابها الإرهاق ، وأعياها ما دأبت عليه من حمل فارس مدجج

بالحديد . والقانون الفسيولوجي الذي ينتج مرض الرسغ لم يقحم هنا إلا باذن من الفنان . وهو بكل تأكيد أقرب إلى الحقيقة (لكنها دائماً حقيقة فنية) مما نرى عند جميع المصورين والنحاتين الرومانسيين الذين ابتدعوا فرساناً بسلاحهم الكامل فوق جياد عربية أصيلة بأرساغ ضامرة ، من العجب أنها ما فتئت سليمة وراحت تختال بخفة ونشاط تحت وطأة أثقال تناهز المئتين وخمسين ليرة .

ولو شاء الفنان أخيراً لجعل عالمه الفني في حل من بعض النواميس الطبيعية المتحكمة بالعالم الموضوعي ، حتى قانون الثقالة . فمن واجب الإنسان الذي يهوى في لوحات التصوير – كالمقاتل الجريح ، أو الرجل المحلق في الفضاء ، أو الكفيف الذي يقوده كفيف آخر – أن يتقيد مجاملة بقوانين سقوط الأجسام . لكن الفن في مجالات أخرى ، ينطلق من مسارها انطلاقاً تاماً ولا يضن علينا بألوف الأمثلة على أجسام بشرية محلقة أو سابحة في الجو ، أو صاعدة في حال من الارتقاء والتسامي ، متذرعاً حيناً برواية أسطورية أو صوفية ومستمتعاً حيناً آخر بمجرد التحليق الرشيق أو التدلي الرمزي من شاهق . بل إنه أنشأ في هذا الموضوع ضرباً من الاحتمال الخيالي ومنطقاً عرفياً غريباً يسود تلك الأوضاع أثناء التدلي المذكور حتى إننا ألفناه ، بحكم العادة والتقاليد . ذلك الإحتمال الذي يدعونا في نهاية المطاف إلى أن نغفل أيضاً بعض المفاهيم الجمالية والأخلاقية المتواضع عليها . ولشد ما عرض علينا الفن الديني في القرنين السابع عشر والثامن عشر قديسين صالحين اشتعل رأسهم شيباً اختطفتهم الملائكة وراحوا يحلقون في الجو . فكانت تلك الألعاب البهلوانية التي يؤديها شيوخ أجلاء في الفضاء الفسيح ادعى إلى السخرية . . . .

وربما قلت لي : لكن هذه تجربة خيالية بحتة تؤثر في النفوس ولطالما قدم لنا الحلم وحلم اليقظة مثل تلك الطفرات والسبحات كوقائع تتحكم بها قوانينها النفسية والذاتية .

وهذا صحيح . إنما ينبغي الاحتراس من غلط جسيم سقط فيه أحياناً أولئك الذين تناولوا ما يمكن للفن أن يدين به لمعطيات الأحلام وأحلام اليقظة (وهم كثرة منذ فرويد ، لكن الفكرة بحد ذاتها ترجع إلى عهود أقدم بكثير) .

لقد أخطؤا حين استبدلوا قوانين العالم بقوانين أخرى طبيعية أيضاً تتحكم ببنية العالم الداخلي النفسي الذاتي (وليكن العالم د) الناجمة عن نشاط الخيال التلقائي حتى يخضعوا الفن لها . ولم يتحرر الفن من التقليد الحرفي للعالم الموضوعي إلا ليصبح نسخة للعالم الداخلي . أو هذا ما توهمه هؤلاء الناس .

والحق ان الابداع الموحي ضمن الادراك أو الخيال ، في حال اليقظة أو الاحلام لم يضن أحيانا على الفن ولا سيما الفن الأدبي ، باطاراته العامة . لم يحدث هذا منذ قرن واحد فحسب ، كما زعموا ، بل في كل زمان ومكان . وادب القرن السادس عشر حافل بالاحلام والرؤى (وقد اقع على خمسة احلام أو ستة عند شاوسر Chaucer الواقعي دون غيره) . ولا يصعب علينا مع ذلك ان نرى كيف تقبل الفنان ايحاء العالم الداخلي وصوره ، كما نهل من موارد العالم الموضوعي — في حدود حق الجرد فقط ثم تناولها بالاصلاح والتنقيح واخضعها قبل كل شيء للمراقبة والمعالجة حسب قوانين العالم الفني الاساسية . فاعمل النظر

فيها وتدبر امرها وفق مقتضيات الفن ، وقواعد نشاطه الديالكتي .
ولسنا بحاجة الى القول ان كل تخلخل في بناء العبارة ، وتشتت في التزامن ، وكل اختفاء أو ظهور تعسفي ، وكل هذه الهواجس النابعة من الاحلام والمخدرات والتي بالغوا في تقديرها : هذه الأمور جميعاً ذللت عنوة في معظم الأحيان على يد كبار الفنانين وانصاعت للاختيار المعلل والتنسيق الجمالي المطرد ، ولكل ما تم اعداده في سبيل خلق انطباع التشتت والحفاظ عليه بصورة مرهفة دقيقة . كما خضعت أيضاً لالوان من اللبس البارع المتقن الذي يرمي الى اخفاء المصدر وطبيعته النابعة من الاحلام ، فطلع علينا العالم الفني وكأنه في منتصف الطريق بين الحلم والواقع وجعلنا في حيرة من امره . فاستحال علينا ان نقف منه موقفا سهلا يسيرا . ضالة الفنان القصوى ان يصون (ويستبقي ويدعم أيضاً) في نفس القارىء متعة الغرابة وما يحيط بها من عجب ، بعد صقلها وتعميقها ، وجعلها سائغة مقبولة بوسيلة معروفة ومجربة من وسائل التواصل كالمناجاة الحميمة حول ذكريات طارئة . ويعد كافكا من اولئك الكتاب الذين ادرجوا الاحلام بحد ذاتها ادراجا واضحا مقصودا في القصة والرواية . ولننظر مثلا في كل ما اضافه الى معطيات الاحلام التي استثمرها من حبكة عامة أو تكييف خاص سواء في الاطار العام أم في الوقائع الطارئة . فالتحريف الفني ظاهر في كل صفحة من صفحاته ، بما فيها الاقتباسات الأسلوبية الواضحة من وقائع العالم الداخلي . وليس ثمة صورة أو قانون يخطر على الروائي أو الشاعر أو الفنان اجراء ذلك وما من مبدأ يمنعه من ممارسة هذا الحق . لكن بعض الفنانين (وبخاصة اتباع السريالية) احتجوا على فكرة التحريف هذه بحافز من الزهد أو النزاهة العجيبة وأخذوا يطالبون مثلا باقامة بعض الحواجز ، كالكتابة

الآلية ، ليمتنع الفنان عن كل تنسيق للعالم الداخلي (على غرار التصوير الشمسي الذي يمنع من أي تنسيق تشكيلي العالم الموضوعي) .

ليت شعري هل يكون الاحتذاء الحرفي لاشكال العالم الداخلي والامتثال الارادي أو القسري لقوانينه العفوية ، اصلح حقا للفن من اذعانه لسنن الطبيعة الفيزيائية ؟ ان صح الأمر وجب علينا حينئذ ان ندمر الفن بحد ذاته للحصول على وثيقة صادقة لا تحريف فيها . وهذا اقرار صريح ، بل هو انصع دليل على تجاوز الفن وحذار من السقوط في الخطأ الشائع الذي يعتبر رواية « أو ليس » التي وضعها جويس Joyce مستندا علميا ثابتا في موضوع الحوار الداخلي أو حديث النفس . ولكي تتجنب مثل هذه الأفكار الساذجة . حسبك ان تنظر في كل ما احتواه الكتاب من فن ، وكل ما تكلفه الكاتب من جهد ومعاناة (تشهد له مخطوطاته ذات الحبر الملون بالوان شتى وتنقيحها الدائب) .

والحق ان الغوص في عالم الأحداث الداخلية على ما هي عليه ، وسبر الوقائع النفسية النابضة بالحياة (لا كما تطرحها نظريات علم النفس الخاطئة التي لا نفع فيها) والاهتمام بالمسار الواقعي للاحلام والخيال المنشيء للاوهام وحديث النفس ذلك كله اتاح لبعض المدارس ، ولا سيما المدارس الأدبية في غضون الربع الأول من القرن العشرين ان تقوم باستقصاء مدهش لحيز من الواقع لما يستثمر الا قليلا وزود الفن بطاقات جديدة ، مثلما اتاح التصوير الشمسي الفوري طاقات جديدة رفدت فن التصوير في القرن الماضي . ومن هنا نشأت النزعة المسماة بالواقعية الذاتية . وبعد خمسين عاما سوف يعفو الزمن على انصع وأجمل صفحاتها (ومنها بقلم جويس وكافكا على وجه التحديد) تماما كما عفا على الخيول التي صورها الفنان مورو .

فالأدب والشعر والفنون التشكيلية ليست ملزمة في حقيقة امرها بمحاكاة الواقع الذاتي أو الموضوعي ونقلهما نقلا حرفيا . واذا تحققنا من ان الفنان لا يهدف الى نقل الأشياء نقلا آليا ، بل الى الأيحاء بانطباع صادق واثارة صورة حية أو اليمة في نفس القارىء تهز مشاعره وتنفذ الى شغاف قلبه ، وتكون على نحو خاص ناصعة في حقيقتها التصويرية أو الحميمة ، كان الفن ضروريا ضرورة حاسمة ، بكل ما ينطوي عليه من نظر وتأمل .

قلنا « ناصعة في حقيقتها » . وذلك هو المجال الفني آخر معنى من معاني تلك اللفظة ، واعمقها وأكثرها اصالة .

ونحن لا نرى هنا في الحقيقة ، أي لون من الوان الخضوع لأي عالم كان ، سواء الموضوعي أم الداخلي . المعول عليه فقط هو العالم الفني الذي ابتدعه الأثر ، لانه الأساس . وهو بطبيعة الحال وثيق الصلة بالعالمين الخارجين عن نطاقه اللذين ندعوهما عادة « واقعيين » ونحسبهما كذلك . لكنه وحده فيما حضر ، هو العالم الواقعي بل لعله أكثر واقعية منهما اذا اعتبرنا الحقيقة الواقعة ميزة أصيلة تتميز بها الكائنات والأشياء ، وليست مجرد وجودها هناك في الخارج . بل ان العالم الفني يكتسي من الواقعية ما يجعله يرمي بتلك الكائنات الماثلة هناك خارج نطاقه ، في وجود غائم مبهم ليقوم مقامها ، أو هو بالاحرى يقوم بشرحها حين يخلقها خلقا جديدا وأفضل مما كانت عليه ، أي انصع دلالة وأشد وقعا في النفوس . وشتان ، بطبيعة الحال ، بين افتعال المؤثرات وتكلف الدلالات ، وبين جعل الكائنات مؤثرة حقا ودالة ، وابتداع عالم في غاية التأثير والوفرة .

ذلك هو المعنى الأخير والنهائي للحقيقة التي قصدنا اليها : الحقيقة بحد ذاتها أو حقيقة الكيان . فلا غرو ان يضطر الفن ، حتى في اقتباسه الحرفي وتلميحه المباشر ، الى خلق الكائن خلقا جديدا ، وأفضل مما صنعت الآلهة ، فصار يتميز على أقل تقدير بميزة واحدة وهي انه ازداد افصاحا عن سر وجوده ، وغدا ابلغ تعبيرا عما في نفسه لانه اكثف وجودا . تلك هي حقيقة الكيان أو الحقيقة في جوهرها .

حين يبدع الفنان عالمه ، لابد له من ان يجعله كالبنيان المرصوص وأن يحبك بناءه الهندسي وجملة علاقاته ، من حيث يدري أو لا يدري. ولا بد له من ان يضفي بنية على هذه الهندسة وهذه المجموعة من العلاقات. فاذا اردنا ان نسبر مهمة الفن سبرا كاملا على وجه التقريب ، يتبقى علينا ان نحيط بالهندسة الداخلية للعالم الفني وكيفية انشائه على دعائم اساسية ، وان نلم بالأسباب الفنية لتلك المقومات الداخلية .

عندما اطالع التاريخ القديم وأريد ان اعرف لماذا التقى انطونيو بكيليوباترا ، يجب علي ان الم بسلالة البطالسة والوضع الاجتماعي والاقتصادي في مصر وتطور الجمهورية الرومانية وجميع الملابسات التي تضافرت وادت الى هذا اللقاء الطارىء . أما اذا قرأت مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » أو تأملت لوحة ماكارت Makart ، فلا بد لي من العناية بالقيمة الدرامية للعلاقة المسرحية بين بعض الشخوص، بوصفها السبب الرئيسي وهؤلاء الشخوص هم انطونيو وقيصر وايتوباريوس واغريبا ولا اكتفي بكليوباترا ، بل اتجاوزها أيضاً الى ايراس وشرميون والعراف والمهرج . ولماذا كان من اللازم لشدة هذا العالم واحتدامه ان تعصف كليلوباترا بقلب مارك انطوني حين التقت به أول مرة على

صفحة نهر سدنوس فكان « الزورق الذي استقلته كالعرش اللاهب ، المضطرم على اديم الماء . . . »

هذا السبب الدرامي هو المهيمن حقا على ذلك العالم الفني . فان سايرته المعطيات التاريخية ، أخذ بها شكسبير لانها مواتية له . والا فانه يتغاضى عن العالم التاريخي باسره ، اذ لا حاجة به الى اعادة صنعه حتى يلقن الالهة كيف يمكن للابداع ان يكون أفضل قليلا ، وابلغ اثرا ، وأكثر ابانة ، واشد تازما ، وانصع بهاء .

* * *

الفصل السادس والثلاثون

صورة العالم الفني وجوانبه

كيف يتيسر لنوع من الموسيقا الداخلية للكائن ان تنفذ الى الفن مع مع ما يصاحبها من انغام منسجمة خفية ، وتعارض محكم ، وتنقل ظريف، واصداء حافلة ، واغوار كامنة ومستويات عديدة ، أو بالاختصار، ان تنفذ الى كل ذلك البناء الجمالي الصرف الذي يؤلف الهيكل الروحي لعالم مشخص ويبدو لنا قائما بذاته . هذا ما ينبغي لنا الآن ان نقول في شأنه بضع كلمات .

ولنأت بمثال لا يكون واسعا جداً ، بل يتناول عالما محدودا على جانب قليل من الوضوح والاستقرار ، كما لو اوحت به لحظة شعرية في رواية عابرة . وهو مثال معروف. ونعني به قصيدة مالا رميه Mallarme الشهيرة التي نتلوها بنصها الكامل (فقد لا يكون الديوان في متناول يد القارىء) . يقول الشاعر .

غصة العذاب رفعت عقيق اظفارها الخالصة قربانا للسماء

واذكت في وسط الليل ، وكأنها عمود من نار

احلاما مسائية تلهبها شمس الأصيل
ولا يضم رمادها وعاء

على الاثاث في الحجرة الخاوية خلت القوارير
واقفر المكان من كل آنية تلوي بفراغها
(فقد ذهب رب البيت يستقي الدمع من ماء الجحيم
بتلك الاداة الفريدة التي يزهو بها العدم)

قرب النافذة الرانية الى الشمال
احتضر شعاع من الابريز متقلبا في احضان الحجرة
فهوى حيوان بناره على حورية البحر

فبدت ثاوية في عريها فوق اديم المرآة .
بينما توهجت على صفحة الهجران حبيسة اطارها
سبع نجوم تعزف الحانا من السماء .

وهذا عالم على جانب من الغموض ، كما قلنا . معالم ضيقة محدودة ، اقرب الى الخواء منه الى الامتلاء . تجلت فيه مهابة اللغز ، والأغوار المبهمة ، أكثر من رحابة الأبعاد المترامية في المكان والزمان أو وفرة الكائنات . غرفة غشاها الظلام وسر دار موحشة حفلت بالذكريات فقط . لا يقطن فيها سوى الشاعر (ان جاز افتراضه حيا يرزق ، بل لعله لا يعدو ان يكون مجرد شاهد مطلق على عذاب الوحدة) . وهو ،

الى هذا ، عالم مغلق على ذاته اغلاقا مزدوجا : من جهة قلة عناصره المرئية الراهنة والمعطيات التي امكن جردها ، ومن جهة ثانية الأغلاق الصارم لا طراد الفاظه وأبياته ولن نعني بهذا السبب الأخير ، مع ان موسيقاه الدقيقة الحاسمة والمتناغمة ذات شأن بالغ في كيفية العرض

ترى ما هي هندسة هذا العالم ؟ ليست الحجرة الليلية المقفرة والمهجورة سوى إحدى المعطيات البسيطة ، أو هي الموضوع الحسي الملموس . وإذا التمسنا البنية الأساسية وجدنا في الحال محورين متقاطعين ، على أقل تقدير ، من علاقات التعارض الدال ، يوفران البعد أو الامتداد الوجودي للقصيدة . أحدهما مرئي تستعرضه العين ويمتد على الثنائية المؤلفة من الظلمة والنور : من جهة أولى ظلال ساجية في غرفة خاوية شملت الكون تقريباً ، ومن جهة ثانية النقاط الضوئية السبع لبنات نعش التي لم تدرك مباشرة من النافذة بل انعكست في صفحة المرآة . هذا بالقياس إلى الرؤية . أما البنية الرئيسية المتينة فقد قامت ، بصورة أعمق ، على ثنائية الغياب والحضور ، والتناقض بين الهجران الراهن وأطياف الغائبين الذين يهيمون خفية في تلك الحجرات الفارغة . هذا إلى جملة العناصر المتوسطة التي تشغل المسافة الخالصة والفاصلة بين قطبي المحورين ، المذكورين ، من عناصر مرئية : مثل شكل الأثاث في الظلمة الغاشية ولون الذهب القاتم على إطار المرآة وبعض المعطيات وانعكاساتها ، وعناصر وجودية : كحلم اليقظة المنبعث من غصة العذاب والخيال ولاسيما التذكر الذي هو الوسيط الأساسي وكذلك رمزه ، أي تلك الرؤية الوهمية التي تمثلت صورة احتفظت بها المرأة وانبعثت من جديد على نحو غامض للسيدة الغائبة التي « غمرت قديماً خطيئة جمالها في

أحضان المرآة » . وهي الآن عارية ، وغالباً ما راود طيفها أحلام الشاعر . وقد تجد في هذا الصدد تعقيباً نثرياً للشاعر في موضع آخر من مؤلفاته .

وقد رأينا سابقاً ، فيما نذكر ، هذه العمليات الإنشائية ، ونفس الموضوعات الهندسية الخالصة ، وذات العلاقات الأساسية المطروحة — من تعارض وتوسط وتكرار الخ . . . عندما نظرنا في نشأة عالم مصغر مثل اللحن الموسيقي . كما عثرنا عليها في مجال آخر مثل انسجام الألوان . معناه أننا نجد في تلك الموسيقا الشاملة ، أي موسيقا الكائن التي بفضلها تبنى وتنسق العوالم المنشأة جمالياً . نقول : إننا نجد في هذه الموسيقا العمليات الكبرى ذاتها التي يمارسها الفكر الصرف أثناء نشاطه ، واجراآته الأساسية أي أهم ما يقوم به من أفعال وجدانية تبدع العالم الفني وتدعمه . هذه العناصر الروحية التي يقوم عليها الكائن ، هي مجرد أشكال . لكنها ليست الشكل المغلق الخانق ، بل يبني وينشيء وينفتح للواقع . وهي أشكال أساسية ، أي أنها أكثر بساطة ، وأشد سلطاناً وأعظم إبداعاً من غيرها . تلك هي المقولات البناءة الجوهرية التي تتحكم بالانسجام الخلاق وتؤلف الفن الصرف . وهذا العالم الذي يجود به الشاعر ، على رهافته ودقته ، عالم كامل مستوفي بكل معنى الكلمة — يتمتع بحضور قوي ووجود نهائي مستقر (كموضوع فني) لأنه ينطوي على موسيقا شاملة تسبغ عايه روعته وكيانه المكثف ، وكذلك جزالته وانسجامه . إنها قرعة النغم تقوم بنفسها بفضل كمالها وتكتفي بذاتها .

لانريد إرهاق القاريء والتعرض لنوع من التعصب الفكري الذي يجنح بنا إلى الاستشهاد بالعديد من العوالم الشعرية والقيام بتشريح هندستها تشريحاً ضافياً (وقد يكون بعضها رحباً واسعاً ، أو قليل الوضوح

والاستقرار) . حسبنا أن ندرس بعض المقولات الشاملة على سبيل المثال ، ومن وجهة نظر علم الجمال المقارن ، علماً بأننا تناولناها بالتفصيل في كتاب آخر وأنعمنا النظر فيها أكثر مما ينبغي لنا في هذا المجال . لكن هناك اعتباراً معيناً قد يساعد القارىء على إدراك أهميتها بسبب علاقتها ببعض المفردات المعروفة فيما نصدر من أحكام جمالية .

فالمقولات الهندسية البناءة هي أصفى مما يستخدمه الفن في طاقته المبدعة وهي ماثلة جميعاً وعلى قدر متفاوت في كل أثر فني ، لكنها لاتتمتع فيه بنفس الأهمية النسبية ولاتعمل فيه بنفس الشدة .

ومن السهل أن تلاحظ أن الصفات الجمالية المتداولة ، كالجميل والرائع واللطيف والفاجع وما إلى ذلك ، إنما تتعلق أساساً بهذه النسبة الهندسية أو هذا التأثير الذي تحدثه مختلف المقولات الهندسية البناءة على نحو متفاوت من الشدة .

وتشير هذه المفردات إلى « قيم » كما تشير إلى خصائص أسلوبية . وهي عبارة عن تقدير عام (أو جامع شامل) لايخلو من الغموض ، وأقرب إلى العاطفة منها إلى الفكر ، أو هي تعبير مجمل للانعكاس النفسي الذي يسفر عنه التأثير الكلي الناجم عن بناء فني عميق الغور يشمل على حد قول سبينوزا ، « أطراف عالم بأسره » . وواضح أن جميع تلك المفردات تمتدح نجاحاً فنياً معيناً ، ولاتدل واحدة منها دلالة صريحة على غاية منشودة . وسائر قطاعات الدائرة الجمالية مشروعة على حد سواء وتستطيع جميعاً توجيه العمل الفني . لكننا إذا حاولنا تقصي أسباب الفروق بينها ، وجدنا بسهولة أن أهم هذه الأسباب ترجع إلى التأثير المختلف أو النسبة المتحولة للوظائف الهندسية الكبرى التي أتينا على ذكرها .

فلا ريب أن القيمة الفاجعة تميز عالماً تفاقمت فيه مقولة التعارض بصورة أساسية وإلى أقصى درجة ممكنة فكانت العلاقة السائدة المستبعدة . أي أنها أولاً روح العالم المذكور والمحور الأساسي الذي تعتمد عليه أبعاده الفنية العميقة . ففي « بروميتيوس المكبل » يدور عالم اسخليوس في جوهره حول التعارض بين العالمين الإلهي والبشري ، الذي بلغ حد التناحر البالغ والعميق في المصالح ، ولو لم يكن الإنسان ماثلاً فيه إلا بالنيابة ، ولأن بروميتيوس العملاق إنما يكفر عن عطفه على الإنسان (وقد وجدنا التعارض نفسه في العلاقة بين القرار والصادحة في الموسيقا) . وفي عالم « اوديب الملك » العمود الفقري هو التواجد جنباً إلى جنب في دخيلة الإنسان للجريمة الواقعية الواردة من الخارج والبراءة الداخلية المتواصلة بسبب جهله . ثانياً ، تنحدر القيمة المفجعة أيضاً وعلى نحو أخص من أن التعارض يظل كاملاً ، لاتخف وطأته ولايزول أثره ولا يمكن كتمانه ، بل لاسبيل إلى إدخال عنصر الوساطة فيه . فلا تملك أية علاقة بنيوية أخرى أن توازنه أو تلطف من حدته .

وإذا تحولنا ، على العكس من ذلك ، إلى قيمة « اللطف » (كما في قولك اللطف الرباني) ، فلسنا بحاجة إلى الإسهاب لنشرح كيف تنحدر هذه القيمة بكاملها من تفوق مقولة بسيطة . فهي بفضل علاقاتها الشاملة وتحولها الدائب من طرف إلى آخر ، تجعلنا نتناسى التعارض الأصلي وان كانت تفترض وجوده . وهذا ما يبرع به (أكثر من الحب الموفق أو المظفر ، تلك القوة القاهرة) الشعور بالأمل أو « بفردوس موعود » كله براءة ووداعة مما تميزت به العوالم الناعمة التي طبعت بطابع اللطف وحيث تبوأت الوساطة مكان الصدارة في هندسة بنائها .

ولنقف قليلاً عند هذه النقطة الدقيقة . ذكرنا قبل حين لفظة الوديع ، بم تختلف هذه القيمة عن قيمة « اللطف » ؟ وجه الخلاف بينهما هو أن مقولة التعارض في حالة « اللطف » ، شديدة متواصلة لكنها تذلل بقوة أعظم أو يغفر لها بفضل التأثير الفني الغالب « للوساطة » . وهذا ما يؤلف في الحقيقة « بأس اللطف » وعنفوانه « وهي القوة التي نوه بها كتاب جميل وضعه السيد بابيه Bouyer وقال فيه كل شيء ، لكنه لم يتعرض لأولوية الأثر البنيوي الذي كان اللطف إحدى ظواهره الجمالية ، أو جانبه الانفعالي الجامع العاطفي والمترتب ، في قراره أمره ، على ذلك التفاعل الكثيف والنسبي بين المقولات الفنية البدائية الحقة .

أما قيمة « الوداعة » فلعلها تنحدر من ضعف أساسي للتعارض وانقباض البعد الممنوح للعمل الفني على هذا المحور الذي يتقارب قطباه تقارباً شديداً ، فلا تفصلهما إلا مسافة قصيرة مع تدافع قليل العنف (وهو في الواقع طابع سلبي) أكثر من خضوع التعارض جمالياً لمقولات أخرى أوفر نشاطاً وأعظم سلطاناً في العالم الفني المطروح . أشبه شيء بساعات الصباح التي تغشاها غلالة من الضباب المشرق على ضفاف الأنهار يكون فيها الظل مضيئاً ، والضوء ظليلاً ، أو أشبه بتلك الاومات الأخلاقية التي تتكدر فيها البراءة وتختلط بخطيئة ليست بذي بال ، كما في « الأدب النسائي » .

ومن العبث أيضاً أن نسهب في الدور الواضح جداً الذي تؤديه سيطرة « الاعتصار » الهندسي المعماري وانطلاقه الدينامي نحو الروعة والسمو . وكذلك لانريد الإسهاب في مفهوم خاص بعض الشيء بمقولة « الجمال » الذي يعني ، على العكس ، التوازن والتناظر وتحكم مقولة

« الترداد redoublement » (كما في التوافق المغلق دو مي صول دو أو التوافق المفتوح دو مي صول سي بيمول). على أننا نستطيع القول في مقولة الجمال بأوسع معانيها وأجزلها ، إنها لاتتسم بغلبة فنية لأية قوة هندسية بناءة بل بتعادل هذه القوى وانتظامها المنسجم .

ثم إن شرح مختلف المقولات الجمالية المتفاعلة مع بعضها ، بقولنا إن إحدى المقولات البنيوية للفن الخالص قد تغلبت على غيرها صراحة في البناء العام ، هو شرح لايخلو من الخشونة والعنف تقريباً . لأنه يرجع على وجه الضبط إلى تلك القيم الدافعة الشهيرة التي تنسبها إحدى التقاليد الجمالية إلى القطاعات البارزة فقط والمبسطة أكثر من غيرها في الدائرة الجمالية . وترد هذه القطاعات عامة في ترتيب دوري كمايلي : الجميل والرائع والمفجع والهزلي واللطيف والحسن . ثم نعود ثانية إلى الجميل . ولا مانع من ذلك ، إنما ينبغي ألا ننسى بأن هذه المقولات هي أهم المقولات وأوضحها في منظومة دائرية تستطيع في الحقيقة أن تتنوع إلى ما لانهاية . بين كل من القطاعات المذكورة قد تأتي مقولات أخرى متوسطة لعلها تكون أشد ارهافاً وطرافة وفتنة ، لتحتل مكانها في تلك المجموعة . مشيرة إلى نسب هندسية ألطف وأدق من الهندسة الوجودية التي تعبر عنها تلك المقولات تعبيراً اجمالياً . ولنقم بتعداد قطاعات دائرة ثانية تنحرف عن الأولى بزاوية ما . وهي : الجزل والمثير والبطولي والساحر والشعري والتصويري . فكل من هذه المقولات مغاير قليلاً للمقولات السابقة : لنقارن الجميل والجزل ، الرائع ، والمثير ، المفجع ، والبطولي ، الهزلي ، والساحر ، واللطيف ، والشعري ، الحسن ، والتصويري .

لعلك وجدت القطاعات الأخيرة أقل صراحة وبساطة ووضوحاً .

لكنها أطرف وأطيب مذاقاً وقد تستجيب لطابع « الغرابة » الذي كلف به الشاعر بودلير . أو طابع الحركة الدينامية مع نبرة وانطلاق أشد . وهناك ألوف من الفوارق الدقيقة التي لاحصر لها تستطيع أن تتخذ سبيلها إلى قطاعات أخرى كما تقتضي معايرة نادرة . ونسبة دقيقة في هندسة العمل الفني .

لنقف قليلاً عند أحد هذه الفوارق الدقيقة . لقد ذكرنا لفظة « الشعري » وهي خليقة بانتباهنا .

إنها تشير هنا إلى سمة عامة في التقويم الجمالي ، وإلى الطابع الانفعالي المترتب على هندسة وجدانية شاملة . لكنها تشير أيضاً ، فيما يبدو إلى ملائمة بينها وبين أحد الفنون .

ومنذ قليل ، قمنا بتحليل عالم أنشأته إحدى القصائد . ووجدنا متعته الفنية في بنائه الخفي وفي شبكة العلاقات الوجدانية التي استندت إليها مختلف الوقائع المعروضة لتؤدي فيها وظيفة أشبه بالوظيفة الموسيقية . ورب قائل يقول : « كل ما يعنيني أمره هو أن أعرف هل يكون العالم المشار إليه « شعرياً » بهذه الوسيلة أو بأخرى ، ولماذا ؟ »

والسؤال مضلل أو أسيء طرحه ، إذ يتفق في معظم الأحيان لمن يعنى بهذه المسألة أن يتلاعب بدلالتي اللفظة ، فتنتقل إحدى الدلالتين إلى الأخرى بالعدوى وتمازجها .

فاذا أردنا بلفظة « الشعري » معنى الطابع العاطفي تقريباً الذي يتسم به المظهر العالم للعالم الفني المذكور ، انفصلت الكلمة حينئذ عن الفن النوعي للشاعر . فكان بوسعك أن تجد هذا الجو الشعري في إحدى

الروايات أو اللوحات أو التماثيل . كما يمكنك أن تجد طابعاً روائياً خارج الرواية ، وطابعاً بنائياً فخماً خارج البناء وهكذا دواليك . ولك أن تدرج هذه السمات داخل الدائرة الجمالية بحيث يأتي الطابع الشعري إلى جانب الطابع الوديع وان بدا أكثر نزوعاً إلى الخيال والأحلام والحنان أيضاً ، وأقل عذوبة منه . ويكون الطابع الروائي أقرب إلى التصويري وان بدا أقل منه دقة من الناحية المرئية وأقل تنوعاً ، لكنه أشد وقعاً في النفس ، وأقرب إلى الطابع المثير مع درجة أدنى من العنف . ويكون الطابع الفخم أقرب إلى الجزل لكنه أفضل توازناً في هندسته وأقرب إلى التشكيل ، والانسجام . وحينئذ لسنا ملزمين باعتبار الطابع « الشعري » وقفاً على الشعر . يقول هوغو : « جميع هذه القطاعات مباحة للعبقري » فكان من حقه أن يطبع أعماله بطابع الجزالة والاثارة والطرافة والبطولة والنعومة على حد سواء .

ومن سذاجة الرأي أن نقصر فن الشعر على ما يسمى الطابع «الشعري» وان نقيده بعالم « شعري » (بهذا المعنى الخاص) فلا يتجاوزه ، وبالتالي نستهجن قصيدة « الجيفة لبودلير ، أو « تفلية القمل » لرامبو بدعوى أن الموضوع ليس شعرياً ، كما نستهجن الشعر الملحمي والهجائي والسياسي والاجتماعي مثل « جحيم » دانتي ، و «المدن الاخطبوطية » لفرهارن ، و «يوم الميعاد» لهوغو .والأبيات اللاتينية التي نظمها برنولي Bernoulli في الهندسة وحساب الاحتمالات ، لأن ذلك كله لا يستجيب لمستلزمات عالم شعري يزخر بالحدائق الغناء والغابات والبحيرات ، ووجوه الحسان وأشعة القمر الوانية الشجية ، وغلالة الضباب في ساعات

الصباح ، فضلاً عن الرياحين وأطيار العندليب وكل ما اشتملت عليه ميتولوجيا اليونان ومقاطعة بريتانيا من قصص وأساطير .وبذلك يمتنع الشاعر امتناعاً تاماً عن التصدي لكل ما يمت بصلة إلى الطائرات والسيارات ومداخن المصانع والفصاحة والمفاهيم المجردة أو الموضوعات الدارجة اليومية .

ولكن لا يجوز لنا أن نسرف في القول . ومن الخطأ طبعاً أن نصنف الأشياء الواحد بعد الآخر ، فنجعل فريقاً منها في العالم الشعري ، وفريقاً خارج نطاقه . فليس العالم الفني « شعرياً» حين يستخدم كل شيء من الأشياء المذكورة، بل بفضل جملة من العلاقات نجدها فيه . وبهذا المعنى يطبع العالم الفني بطابع « شعري » إذا انطوى في مجموعه على جميع العلاقات اللازمة لبناء عالم شامل مع ترجيح خفيف للمقولات « اللطيفة» (كالوساطة والأصداء الناجمة عن الترداد) على المقولات الحادة « القاسية» (كالتعارض) مثلما ينطوي أيضاً على تأثير واضح لمقولة « الانعتاق » والانطلاق الدينامي الذي ينقل مركز العالم الفني في حركة تتجه نحو العلاء والتجاوز ، إلى حدود بعيدة ليس إلى بلوغها من سبيل ، متقياً كل منظومة مغلقة على ذاتها انغلاقاً واضحاً ، حتى تبعث الحياة في مجموعه بوحي من نداء أو شوق غامض خفي (على أن تؤدي هذه المقولة غرضها بلطف واستشعار وحنين ، فلا تنقاد للتوفز الجريء والهزة العنيفة ،مما يسوقنا حينئذ إلى الطابع الغنائي المثير) .

وبذلك لا يصح لنا أن نعزو مثل هذا الانسجام إلى الشعر فقط ، ولا أن نلزمه به دون غيره . والحق أن كل عالم خليق بأن يبعث إلى

الوجود في نطاق الشعر شريطة أن يكون ، على نحو ما ، جديراً بهذا الوجود . وتلك هي المسألة الفنية الوحيدة بالمعنى الصحيح .

وما هو الالهام الحق أن لم يكن ذلك الشعور بأن هناك عالماً يستحق النشوء ويقتضي من الانسان أن ينذر له نفسه كاملة ويأخذه بيده حتى يخرجه إلى حيز الوجود ؟ فاذا لاح للفنان عالم ممكن يطالبه بالحياة عن جدارة واستحقاق ويستحثه حتى يعينه على الظفر بذلك الكيان ، المهم هو أن يتميز ذلك العالم فعلاً بالأصالة والقدرة على فرض ذاته ، والأهمية ، والطاقة على « حضور » كثيف ناصع مثير في أبعاد كيفية لا متناهية ، ليحتل مكانته المرتقبة في عالم الكائنات (ولولاه لظلت ناقصة خاوية محلياً) ،وفي دنيا الميول والنزعات التي تؤلف في جملتها الحق في الوجود ، ويقاس هذا الحق الاخير على قدر نصيبه من الكمال .

وهذا العالم الممكن الذي ينشد فناناً مبدعاً ، قد يكون مثيراً أو لطيفاً ، عاطفياً أو مأساوياً ، حزيناً أو بهيجاً ، أو يكون مؤلفاً روائياً أو درامياً ، وإذا كان فناناً ، أن يصير مصوراً روائياً أو درامياً ، تبعاً لما يقتضيه الابداع .

ويحق له بطبيعة الحال أن يختبر مواهبه وطاقاته وأذواقه والمناسبات السانحة حتى إذا أقبلت الفكرة ، كان على الفنان أن يسبر أغوارها ويتلمس مصيرها الفني ويتقصى أفضل الأسباب المؤدية إلى كمالها وتألقها الساطع . هل تصلح للرواية أم للمسرح أم للقصيدة ؟ ويختلف الجواب باختلاف الظروف والأحوال . فهو جواب خاص متفرد تفرد العمل الفني الواجب انشاؤه ويمثل ما يكون عليه عمل المربي الذي يتولى توجيه

الطفل . أي أن هناك ضرباً من « التوجيه المهني » المتعلق بالأثر الفني يستخلص من التدقيق اليقظ في امكاناته الخاصة أو الفردية كما قلنا.

ولا يقولن قائل : الأمر في غاية السهولة ، فان تبين العمل المراد انشاؤه روائياً أو شعرياً أو دراميا أو تصويرياً ، فليكن تبعاً لذلك رواية أو قصيدة أو مسرحاً أو لوحة أو بناء هندسياً . الحق أن الأمر ليس بمثل تلك البساطة . وقد تكون هناك متعة خاصة ، لو عولجت معطيات درامية في نطاق التصوير (كما فعل دولاكروا في معظم لوحاته) ومعطيات فخمة في نطاق النحت ، ومعطيات تصويرية في مجال الشعر ، أو بالاختصار ، لو كان الطابع العاطفي للموضوع مخالفاً لأسلوب صياغته الحسية . مثل هذا التناقض من شأنه أن ينعش أحياناً جوهر الواقع المطروح بالذات ، أكثر مما لو أسند الموضوع الشعري إلى الشعر (أو الدرامي إلى المسرح) اسناداً مباشراً سريعاً وآلياً بعض الشيء.فمسرحية «بروميتيوس المكبل » ، وان كانت مفجعة في جوهرها ، إلا أنها في نظر القارىء المعاصر على أقلي تقدير ، أقرب إلى القصيدة الغنائية ، منها إلى المأساة إذ لا تضيف الخاتمة شيئاً جديداً . لكنها أفادت من الصياغة المسرحية . وجعلتنا نتذوق الوضع بطابعه السكوني تذوقاً أفضل . هل نأخذ على قصيدة « جوسلان » (لامارتين) طابعها الروائي الحميم ؟ فذلك موطن السحر والطرافة فيها . أم نعيب على تصاوير كنيسة«سكستين» أنها أقرب إلى النحت ؟ خلاصة فكرتنا ان المصير الفني للعمل لا يمكن تحديده بمظهره العاطفي ، فهناك حسابات أدق تتدخل بحرية أعظم ، ولا يحسم أمره ما لم تحتضنه روح الفنان المبدع زمناً طويلاً ، ويقبع في أعماق عبقريته .

وسواء كانت العلاقة بين طابع الموضوع وصيغته الفنية وفاقاً أم تناقضاً ، فقد تحشر فيها أيضاً ملابسات تتصل بعادات القوم ومشاربهم خلال فترة من الزمن . ربما كان القراء ، في حقبة ما ، أميل إلى الموضوعات التصويرية الفكاهية تقريباً ، وربما آثروا في حقبة ثانية موضوعات روائية عاطفية ، وقد يجنحون في حقبة ثالثة إلى الشعر الغنائي قبل كل شيء فلا يتذوقون اللون الملحمي إلا لماماً . ولا غرابة في ذلك، لأن مثل هذه الأمور لا تناط فقط بأسباب الفن الشاملة واللازمة التي تتيح جميع الصيغ ، بل هي أيضاً رهينة بالظروف التي يستعين بها الأثر الفني حتى يسلك في بيئة تاريخية محددة (وربما دعاها مالبرانس : الاسباب الظرفية) .

والأمر بالمثل فيما يتصل بالموقف الشخصي الذي يقفه الفنان من العمل الذي ينوي انشاءه ، أو العمل الذي يطالب بحقه في الوجود . ونحن نجزم هنا بوجود التزام ميتافيزيائي وشبه أخلاقي يلتزمه الفنان بوصفه انساناً مبدعاً . هذا العالم الذي لا سبيل له إلى إنكار حقه في الوجود ، على الفنان أن يأخذ بيده لهذا السبب بالذات حتى يستقيم كائناً مستوفى. ولكن يحق له أيضاً أن يتدبر أمره ، ويقدم الأهم على المهم وينتهز المناسبة السانحة . الفن « صعب وطويل سلمه » والحياة قصيرة . ومن هو الفنان المبدع الذي لم يعان تلك الأزمات النفسية العنيفة التي تبرز وحدها سمو الفن وقيمته الاخلاقية ، وذلك الخيار المطروح بين عدة امكانات وعدة أعمال تعرض له وتزدحم بأبواب الوجود تلك التي يفتحها الفنان أو يغلقها بمشيئته ؟ وما قولك فيما نكابد من مشاعر الألم والحنين أمام العمل الجميل الرائع الذي يستحق جهدنا كاملاً ، ويرفع

من شأننا أو يذيع الهدوء والسكينة في قلوبنا ، بوصفنا مبدعين له .ولكن من لنا بالوقت أو بالقوة أيضاً في سبيل استيفائه ، ونحن نرزح تحت وطأة شواغل أقل شأناً ، لا نملك التغاضي عنها ، قبل أن يتفتح ذلك الكيان الناشيء تفتحاً كاملاً ؛ فاذا أبى عليه قصورنا أعظم حق له ــ وهو حقه في الوجود ــ فلا غرو أن نشعر بالاثم تجاه هذا الكائن الخليق بالوجود ولاسيما أننا وحدنا قادرون على أن نسوقه اليه . وربما كان هذا الحق أشد صلابة ورسوخاً ، حين نغني الالياذة أو بروميتيوس أو «العاصفة » (شكسبير) أو لوحة « الحب الديني والحب الدنيوي » (تيسيانو) أو « روعة الاصيل » (بودلير) مما لو عنينا تلك العاصفة العابرة التي نزلت بشمال الاطلسي أول أمس ، أو تلك الشمس الغاربة غدا على قرية من القرى ، أو هذا أو ذاك ممن نعرف من الناس ، بل العالم كله الذي يشتمل عليهم . وهل يجرؤ أحد على القول بأن بروميتيوس و « روعة الأصيل » لا يبرران من بعض الوجوده وجود الانسان أكثر ما يبرره وجوده الفيزيائي في هذا الكون المادي ؟

وبعد ، فان مقولات « الجميل » و « الرائع » و « اللطيف » و «المفجع » الخ . . . التي يقوم عليها التقدير الجمالي الشامل ، هي مفاهيم كلية ، وصفات عامة تصف ، في شيء من الغموض ، المظهر الشامل للعالم الفني ولا سيما من الناحية العاطفية . وهي مقبولة جميعاً في الفن، ويحق لكل فرع من فروعه أن يطمح اليها عند نجاحه . والذي تعبر عنه جملة هو لون من الانسجام ، ماهيته العميقة بنيوية ، ذات نسب عميقة ومتشعبة تشعب اللحن الموسيقي المتوافق . أما نغماتها الحقيقية التي تؤلف كيانها الوجودي الحميم الفعال . فهي المقولات البناءة ، وتفاعل هذه

المقولات داخل العمل الفني هو الفعل الحقيقي المباشر الذي ينشيء الفن. والغاية من هذا كله ، ابتداع عالم يتطلع إلى مزيد من الروعة والتكامل والوجود المكثف الذي هو أنصع من أي وجود آخر لم تكتب له تلك النغمة أو تلك الطاقة أو تلك الفتنة بفضل الفن . والذي يتلمسه الفن دائماً وبصورة أساسية هو الوجود الشامخ ولو لعالم متناه في دقته وصغره أو كان مبهماً غامضاً يتراءى في ومضة عابرة ويظفر به في التحفة الفنية التي تعتبر مأثرة ، ونصراً مجيداً .

لذلك استحق الفن ان يسمى خلاقاً مبدعاً ، وما هو الخلق أو الابداع ان لم يكن منح بالوجود ؟

ولننتبه إلى الوجه المقابل من الأمر وهو أن الشروط التي يوجه الفن إليها واجبة حصراً على كل امتلاك صحيح للوجود فلا تحسب أنك قادر على الوجود أنت بالذات بغير فن ، وبغير أن تجعل من نفسك ما يشبه الغرر الفنية ، بفضل الانسجام والنظام ، والعمق الوفير والتجارب اللامتناهي مع غاية مفارقة . . .

* * *

الفصل السابع والثلاثون

مثال على البنية التكوينية:
زاوية النظر

(كل عمل من أعمال الفن التشخيصي يطرح ، كما قلنا، عالماً بأسره . وهو ، في الحقيقة ، عالم مصغر ، ويكون معظمه مضمراً ، وما يقال في شأنه صراحة أقل مما يبقى ضمنياً مستتراً . ولعل هذا العنصر الضمني المستتر هو الذي يضفي على المجموع مذاقه العذب وعمقه السحيق . وما دام هذا المجموع يؤلف كلاً عضوياً منسقاً فلا بد من افتراض أمر ما في المسافات الفاصلة حيث لا يبدو شيء للعيان . لأن الانطلاق المزدوج لبناء القبة يستوجب الحجر الذي يغلقها ويتوجها ، كما أن الزافرة التي بوشر بها تستلزم ركيزة وأرضاً تستقر عليهما . ولا نستطيع شرح هذا العنصر المستتر واللازم بكامله ، إلا بفضل دقة انسياب الحركة وصفائها الهندسي ، فلا غرو أن ترتبط فتنة العالم المطروح الواقعية ، وأن يتعلق ثراؤه تعلقاً شديداً ببنائه الوجداني كلما ازداد إيجازاً في مظاهره السافرة الصريحة. فاذا عرض علينا روائي مثل بالزاك أو جول رومان Romain حشداً هائلاً من الشخوص فاننا لا نماحك طويلاً في التوقيت والتسلسل والأحداث ، فالحضور الحسي للأشياء والكائنات هو وحده الذي يفي بالمراد ، أو يكون أشد تأثيراً من غيره ،

حتى اذا توفرت لنا بعض نقاط الاستناد (ستندال مثلاً لا يوافينا صراحة بأن فابريس هو ابن الضابط روبير) كان علينا تحديد التوقيت والاحتمالات ولا مناص من دقة الحساب كيلا يكون هناك مجال للشك في هذه الأمور .

والأمر بالمثل فيما يتصل بالديكور . وأول اخراج لمسرحية «السيد» (كورناي) يطلعنا دفعة واحدة على ساحة المدينة والرواق وعتبة القصر وحذر الفتاة شيمين وحديقة الأميرة ، ولسنا نجادل في دقة احتمال هذا التصميم . لكن السيدة لافاييت في روايتها « أميرة كليف Prin cesse de cleves — تضن علينا بتفاصيل الديكور (مثل مقصورة كولوميه coulommiers وحديقة الأزهار وممشى الصفصاف على ضفاف الجدول) فيصبح من الضرورة بمكان أن يكون بين أيدينا التركيب الطوبوغرافي الدقيق المحتمل والمضمر الذي يجمع ذلك كله في واقع ضمني .

ومن باب أولى ، حين تتجاوز التنظيم الطبيعي الذي ما يزال فيزيائياً ، وتتصدى للهندسة الوجدانية أو الروحية التي نعالجها هنا ، والتي تؤلف روح العالم الفني ، ومعدنه الاصيل ، بكل معنى الكلمة .

من أهم العلاقات الهندسية التي يعتمد عليها هذا العالم هو ما اسميناه بزاوية النظر في نقطة الاشراف وهي العلاقة الوحيدة التي نفرد لها هذا الفصل .

يقول اتباع الفينومنولوجيا بعمق (وان سبقهم الى ذلك علماء الجمال) ان كل عالم يشاهد من الناحية المورفولوجية ، يفترض وجوده ضمنا ويفرض عليه .

وفي هذه النقطة بالذات ، يتيح لنا علم الجمال الوقوف على أمور ثابتة لا مرية فيها .

لنفرض أحد التماثيل . فهناك ، كما نعلم ، حسابات كثيرة لابد من اجرائها مسبقا حتى يتكيف التمثال حسب الموقع الطبيعي للمشاهد . وسواء صنع التمثال ليراه الناظر من الأسفل الى الأعلى ، من نقطة منخفضة جداً ، أو من جميع جوانبه (كتمثال « القديس جرجس » للنحات فريميه) ، أو من زاوية مائلة وهو في صعود ومن واجهته فقط كتمثال ميكلانجلو « النهار » (بحيث لم يحدَّد تحديدا دقيقا اسفل الوجه وأعلى الذراع المتواريان عن الأبصار) ، وسواء أعد التمثال اعدادا بارعا (كتمثال ساموتراس) الذي يقدم لنا من أية زاوية متعة جديدة وتنوعا مستمرا — في هذه الحالات جميعا ، يدور البحث دائما حول زاوية النظر الفيزيائية ويتحدد الناظر قبل كل شيء ، أو المشاهد الرئيسي الذي يفترضه العمل الفني ضمنا ، بكونه عينا تسدد بصرها من نقطة ما في عالم المكان .

وقل مثل هذا في هندسة العمارة . بيد ان الفارق هنا هو ان مختلف المواقع التي يقف فيها الناظر قدجمعت بعضها الى بعض تبعا لمنطق تجواله ومتعته الجمالية (كما هي الحال أيضاً في فن تنسيق الحدائق) .وزوايا النظر المتنوعة والمتعاقبة حتما ، هي التي تنسّق المشهد تنسيقا اشبه بالميلودي أو التتابع الموسيقي الرخيم . ينشأ عن ذلك كله اعجاب الناظر ودهشته وشعوره بالراحة أو الانجذاب ، ورغبته في مواصلة السير أو الوقوف الحالم . يتقرر هذا في اوضاع المشاهد المتعاقبة ، كما ينظم تنظيما ايقاعيا . لم يعد الناظر هنا مجرد عين ترى ، انما هو انسان يطوف بالمكان ، أو هو قلب يهتز للجمال . فكان مضمونه النفسي أوفر واشمل.

وكنا قد رأينا في مجال الموسيقا والرقص والفنون المسماة بالفنون الزمانية ان القاعدة البنيوية المطردة هي انزلاق نقطة « الانا » واستحالة التزامن بين المشاهد والعمل الفني بكامله .

والطريف في فن التصوير انه يضع الناظر في منتصف الطريق بين الرؤية الواقعية الفيزيائية وبين الرؤية الروحية . فقد يقول احدهم في لوحة رافائيل « هليودور طريد المعبد » ان زاوية النظر هي الموقع الفيزيائي الذي ينبغي للناظر ان يقف فيه حتى يبدو له منظور البناء صحيحا مستوفى . ولا يخلو هذا الرأي من خطل وسذاجة . اذ يخيل اليه ان الفنان شاهد الحادثة فعلا ووقف في مكان ما ، من قبيل المصادفة ، حتى يرى الأشياء على هذا النحو . وما علينا ، نحن المشاهدين ، الا ان نتلمس المكان المذكور ونقف فيه . على حين ان المصور قد ابتدع ، على العكس من ذلك ، مشهدا وهميا والتمس له أفضل زاوية للنظر حتى يكون المشهد أجمل مظهرا وأبلغ دلالة وأشد كثافة وفي الوقت نفسه ، أكثر انسجاما من الناحية التشكيلية . لقد سعى الى نقطة اشراف مطلقة ، تلازم ذلك العالم المصغر حتى ترقى به الى درجة الكمال . ولا يقف الأمر عند هذا الحد فقط ، بل ان نقطة الاشراف هنا هي داخل اللوحة وخارجها على حد سواء . فنحن الذين نجيل بصرنا فيها ، انما نقف داخل المعبد تحت القبة ، ولا ادل على ذلك من طريقة الاضاءة التي تفترض ازالة الحاجز المواجه من ناحية المدخل ، والذي ازيح فعلا (وان اسقط فقط من الناحية الذهنية) . فالسؤال المطروح حول النقطة التي ينبغي للمرء ان يشاهد منها المنظر ، سؤال فني ، يبت في امره استنادا الى اسباب فنية تتدخل فيها اعتبارات تتعلق بنفسية المشاهد كما تتعلق

بالأهمية التي يجب اخفاؤها على الأشياء المطروحة . فالناظر يتغلغل في قلب الحادثة ، ويدعى الى المشاركة في المشهد أو الأسهام فيه بوصفه شاهداً ، والدخول في اللوحة أو في عالمها حيث خصص له مكان ما ، وينبغي للمشاهد ان يعثر عليه . فيجعله الفنان يتطابق جسماً وروحا مع ذلك « المشاهد المطلق » الذي يلازم العالم كما تعرضه له اللوحة .

ويزداد الموضوع طرافة ، حين يتحول الى نقطة الاشراف في الأدب . فالرؤية هنا داخلية بحتة ومشاهدة الأحداث وجدانية خالصة مما يزيد في اهميتها . وكان النقاد قد اشاروا مثلا الى المتعة الخالصة التي اكتسبها ادب الصعاليك عندما عرض هذا اللون الروائي بضمير المتكلم : « قزمان الفراش » هي التي دشنت هذا العرف في القرن السابع عشر . والحق ان كل اديب يدرك خطورة مثل هذا القرار حين يعتزم انشاء رواية تقوم بكاملها على ضمير المتكلم المنصوص عنه صراحة . وهناك وروايةقرار آخرخفي لايقل عنه خطورةبل ربما كان أدق وأرهف ،حين تعرض الرواية ، أو حين توصف الأشياء كما تبدو لاحد الشخوص الحاضرين دون ان يتحدث واحد منهم بضمير المتكلم . وهذا يعني التزام الراوي بالامتناع عن الافضاء الى القارىء بكل ما يجهله ذلك الشخص ويترتب على القرار المبدئي المذكور ، ليس فقط قوة العرض و « الحضور » بل أيضاً جميع ما ينطوي عليه عالم الأثر الفني من تنسيق للاضواء والظلال الفكرية ، ما علم من الأمور وما خفي ، ما كان منها مفصلا تفصيلا دقيقا أو ظل خفيا مستترا . حسبنا ، في هذا الصدد ، ان نحلل فنيا رواية جيدة حتى نتحقق من كل ما ينبغي للفن ان يتدبره في هذا المقام ، عن علم ودراية ، منذ الاستعانة « بالمذكرات الخيالية » حتى تلك

التحولات المفاجئة بل المذهلة تقريبا التي يكون لها وقع طريف مستجد في بعض المؤلفات المعاصرة من رواية « الفتاة الخضراء » حتى رواية « اوليس » المعول عليه في هذا النوع من التدبير (سواء كان واعيا أو ما اشبه) ان يتوصل الكاتب الى الوسيلة المثلى التي يكتسب فيها موضوع القول حسب نقطة الاشراف ، أعظم اشراق ممكن واطرف بيان ، محافظا على صدقه واصالته ، ومتجليا لذهن القارىء جلاء ناصعا .

واعفيك من الاسهاب في هذه الأمور التي عالجتها في كتاب آخر ، كما اسلفت (انظر كتابي : الابداع الفلسفي) . وقد اوردت قبل قليل قصيدة للشاعر مالا رميه ونوهت بالمكانة التي تحتلها فيها نزوة معينة ذات خلفية جنسية . واعني بها تلك الرؤية العابرة لسيدة عارية تظهر له في المرآة . وكان الشاعر قد استثمر هذه الفكرة اكثر من مرة . وهذه النقطة الجزئية الخطيرة في بنية القصيدة عامة (بوصفها احدى نغماتها الفاضلة) هل ينبغي لنا ان نضفي عليها قيمة خاصة بسبب المشاعر الشخصية التي تنم عنها لدى المؤلف ، وأن نجد فيها قرينة نفسية تكشف لنا عن نشأة القصيدة ؟ ربما خطر ذلك لبعض القراء ، فقالوا في قرارة أنفسهم : تلك نقطة هامة وجوهرية ، واذا كانوا اميل الى التحليل النفسي منه الى التحليل الميتافيزيائي خيل اليهم انهم عثروا على الخلية الأم للقصيدة باسرها(على حد تعبير الموسيقي فنسان دندي d' Jndy) ولا بأس عندي من القول بأن هذه النزوة التي اعتادها الشاعر ، ربما تدخلت كسبب نفسي (أو لا شعوري) في تلك الولادة . أما القول بأنها تدخلت كسبب فني (وهنا بيت القصيد) فذلك غلط عجيب ، ومن المؤكد ان يجنح أحد اتباع فرويد الى الاستعانة بعقدة أوديب في هذا

المقلم وان يجعل « رب البيت » المفقود ابوياً « والجثة العارية في المرآة » مطبوعة بطابع الأمومة . وتلك فرضية لا تقوم على اساس ، بل عفا عليها الزمن من بعض الوجوه (ولا سيما من الناحية النفسية) ولا يهمنا امرها، لانها ليست مدار بحثنا .

ولكن ، هب ان مثل تلك الصورة الذهنية تدخلت فعلا في منابع تفكير مالارميه من الناحية النفسية والحياتية (ولا دليل على ذلك) الا الا انه اسقطها صراحة من عالمه الشعري كما يعرض علينا ، فلا يطالب بها القارىء قطعا ؛ وبالتالي يقصر الموضوع على مايلي : « في حجرة خاوية غشاها الظلام ، ومن ضياء المرآة الغامض يستحضر الشاعر صورة الانثى التي تخايلت قديما في صفحتها » ، كما يستحضر ذكرى رب البيت المفقود . ولا نستطيع الجزم بان الأمر متعلق بموضوع عائلي . ولسنا ملزمين بالاعتقاد ان الرؤية حدثت فعلا في دار خالية آلت الى الشاعر من اسرة كان صديقا لها ، أم في دار مؤثثة حل فيها من قبل اناس لا يعرفهم . ولم لا يجوز لنا التخمين ان « رب البيت » هو الشاعر بعينه (لعل هذه الفرضية اقرب الفرضيات الى الاحتمال) وان غصة الحزن التي اكتوى بنارها ليلا هي التي تجعله يتخيل مصير البيت اذا طاف به الموت ؟ هذه الفرضيات ممكنة جميعاً ولا خير فيها ، فقد امتنع الشاعر عن فرض واحدة منها على وجه التحديد ، وطرحها جميعاً نتخير منها مانشاء .

والامتناع هنا عن الدقة في التعبير أمر ملازم للفن بحد ذاته ، وهو الفن الذي سلب المشاهد كل فكرة واضحة تتصل باسباب حضوره وعلاقاته الملموسة بالكائنات الانسانية التي يستحضر صورتها حتى يجعله

وجها لوجه في وضع يتميز بأقصى ما يمكن من الخواء والعراء المقصودين ، اشبه ما يكون تقريبا بالحالة التي يسببها فقدان الذاكرة في اثر صحوة مفاجئة أو اغماء .

المشاهد الرئيسي هنا والذي يلازم مفهوم العالم المطروح بحد ذاته ، ليس شخص المؤلف النفسي الملموس ، وليس شخص أحد القراء ، بل هو ما اشتمل عليه عالم القصيدة بالذات وعرض له . أي ان المشاهد والعالم المطروح متلاحمان ، والأمر بالمثل في كل قصيدة بالمعنى الصحيح ، وفي كل أثر فني . وما علينا نحن القراء الا ان نبذل قصارى جهدنا حتى نطابق ذلك المشاهد ، ونعيش تلك اللحظة ، في كنف ما توحي به من ايحاآت ننصاع لها ونأتمر بأمرها .

الفصل الثامن والثلاثون

الأجواء المفارقة

بذلك نكون قد أشرفنا تقريباً على نهاية هذه الجولة التي دعونا إليها القارىء . ونرجو أن نكون قد وفقنا في متابعة الفن في خطوطه الرئيسية وعبر أشهر أعماله ، واستقصاء مهمته الكبرى التي ترمي إلى إبداع عالم في كل اثر من اثاره . وربما كان هذا العالم لحظة عابرة ، أو كان العكس فسيحاً مترامي الأطراف يفيض بشتى أنواع الكائنات والأحداث والمشاعر والأماكن والأزمنة ومختلف ألوان الحضور . وربما كان قائماً بذاته كالسمفونية والديكور الحر ، يعرض طبيعة فذة ونماذج من الكائنات التي لا تمت بأدنى سبب إلى عالمنا الحسي المألوف أو كان قادراً على أن يصور لنا مظاهر عالمنا الطبيعي ومخلوقاته ، ويدخل في منافسة معه ، كما في اللوحة والقصيدة ، فيرقى ببعض الشيء بما اقتبسه منه ، سواء اضاءه بوميض خاطف (على أقل تقدير) أم جلاه وأوضحه بنوع من الالتزام الداخلي فجعله ادعى إلى الاحتمال وأقرب إلى الضرورة مبرراً حضوره تبريراً اضافياً حتى بدا سائغاً مقبولاً أكثر من ذي قبل وأولى بالوجود من إهمال الالهة له ، يوم خلقت الأكوان . . .

لعلنا استطعنا أيضاً أن نبين كيف يعمل الفن – حين ينشيء عمله نزولاً عند حكم بعض النواميس المنشئة الكبرى التي التزمت برغم تنوع الكائنات الفنية سبيلاً وجدانياً واحداً ومتشابهاً . فما يزال الفن باحدى المعطيات التي يستشفها في خطوطها العريضة حتى تظفر بتألقها الخاص وكل ما تقوى عليه من كمال وحضور تام وجلاء مطلق تبعاً للظروف العملية الواقعية التي يمارس فيها نشاطه .

ومهما تنوع الفن في مجالاته الحسية ، وسواء رفع الحجارة أو نسق الحركات أو ألف بين الألوان أو الهندسات الصوتية ، فهناك دائماً إجابة تصدر عنه وتعود إليه لأنه ينهض بمهمة متماثلة ، رغم اختلاف المعطيات ، ولأن الحوافز نفسها تحفزه باستمرار على السير في طريق ثابت هو الابداع الوجودي المتواصل .

أيعني ذلك أن تنوع المظاهر يزول في خاتمة المطاف بفضل وحدة الفن الراسخة العميقة – ونعني به الفن الصرف الذي تبينت لنا أسبابه في تحليلنا المقارن (أو بعضها ولنقل أوضحها وأيسرها أيضاً) ؟ كلا . فهناك دائماً محاولات جديدة تقتضي من كل جهد فني شيئاً مرتجلاً وحيداً لا مثيل له ، في جو من التفرد اللازم لاستكمال مهمته المتجددة في كل محاولة تجدداً كاملاً .

وكان الغرض من دراستنا – ونقطة ارتكازها – أن نقسم الفن إلى عدة فروع ، ونحن أبعد الناس عن التصور بأننا وفينا الموضوع حقه. لكن هذا التقسيم ما هو إلا أبسط تشعيب لهذه الفعالية وأوضحه فهي في حقيقتها غير قابلة لأن تتفرع إلى فروع كافية ، بل تذهب مذهب التفرد الذي يطبع الاثر الفني .ولا تنس أن هذا الطابع هو بحد ذاته أحد خصائص

النشاط الفني الذي يعتبر كل أثر ينشئه متمتعاً بحق خاص في الوجود ومتفرداً بالمعنى الصحيح . فهو كائن يستوجب الابداع والاستيفاء بكل ما يتميز به من ملامح فذة لا نظير لها .

لكن قسمة الفن إلى حوالي اثني عشر لوناً مختلفاً وموسوماً بنوعية المظهر الحسي وازدواج الدرجة الشكلية ، تتغلغل تغلغلاً عميقاً في حياة الفن بأسرها . وكل منظومة من الخواص الحسية تحمل معها طاقات وحدوداً ، ومواطن قوة وضعف تستأثر بها. والفنان الذي يمارس كلاً من هذه الألوان انما يعتاد مجموعة من الظروف والممارسات تملك عليه نفسه ويعتبر طبيعة ثانية من حيث نمط التفكير والاجراءات العملية التقنية . فلا غرو أن تكون الملاءمة مع تلك الطبيعة الخاصة ، أمراً بعيد الأثر في كل فرع من فروع الفن المحسوسة .

فالموسيقي يفكر متوسلاً بالأداة الصوتية ، والنحات والمعمار يفكران بوساطة الحجوم ، والشاعر بالألفاظ والكلمات ، وينصرفون إلى أنواع عديدة من الإجراآت ليس لها قاسم مشترك من الناحية الفكرية أو النفسية ، ما لم يذهب بنا التحليل إلى حد التصفية البعيدة التي تكاد تبلغ اللحمة الميتافيزيائية (والانطولوجية على كل حال) للعمل المبدع .

حتى المجال الذي سبرناه في نهاية المطاف (أي المحتوى الشامل للآثار التشخيصية) والذي ينعدم فيه تقريباً الاختصاص الفني من حيث المبدأ ، فانه ما يزال منطوياً — من الناحية العملية — على اختلاف حسي واضح . وينجم هذا الاختلاف عن تكييف العمل تكيفاً تاماً مع طبيعة فنه الخاص . وأياً كان التشابه بين عالم الشاعر وعالم المصور ، حين يتناولان معطيات مشتركة ، فانهما مسوقان إلى انجازات متباينة فلو

تصدى مثلاً أحد الفنانين لقصيدة مالارميه وأراد أن ينقش بماء الفضة صورة تمثلها (وأظن أن هذا الفن هو هنا أفضل الفنون التشكيلية)لوجب عليه استحداث بعض العناصر واسقاط غيرها ، أي اعادة التفكير في هذا العالم المطروح حسب نواظمه الخاصة .

ولقد خطر لي النقش بماء الفضة لأن الألوان في القصيدة تكاد تكون معدومة خلا تلك الصفرة الذهبية الضئيلة على إطار المرآة ، أما الباقي فيغشاه لون أسمر قاتم ، كلون السبيدج ، مع لمسة زرقاء ممكنة على العقيق ، ولا شيء سوى البياض على الجسم العاري الذي يلوح للشاعر دون أي اشارة إلى البشرة الحية ، فضلاً عن الركام الأسود القاتم للأثاث المبعثر في الظلام . مما يوحي إلينا خاصة بالإضاءة المتدرجة التي تميز بها ذلك النوع من النقش . وتجنباً لكل مقارنة تاريخية ، لنا أن نتصوره على طريقة الفنان ميريون Meryon المعاصر للشاعر مالارميه . ومهما كان التجاوب بين المظاهر الحسية لهذين العالمين المراد انشاؤهما، ومهما كان التشابه بينهما ، فلا بد للفنان من أن يتخذ قرارات جديدة ، فيما يتعلق بشكل الاثاث مثلاً وطرازه (هل يكون من طراز لويس الرابع عشر أو لويس فيليب ، وهل ينبغي لصفحة الصوان الصقيلة التي تلتقط الأشعة الضوئية أن ترسم خطاً منحنياً أجوف أم خطاً مستقيماً؟) وكذلك بصدد المظهر الانيق الفاتن للمرأة الغامضة التي تتراءى له عارية في المرآة (وهل تبدو في ريعان الشباب أم مثقلة بأعباء الحياة ، ضامرة أم متألقة ؟) وربما وجب على الفنان أن يضرب صفحاً عن النجوم السبعة التي ظهرت صراحة في القصيدة وكانت في الطرف المقابل من المشهد الخيالي لطيف المرأة ، فقد يكون نقشاً متعذراً من الناحية التقنية. وأيا

كانت رغبة الفنان في تقديم عالم أشبه ما يمكن بعالم القصيدة فانه يضطر رغماً عنه ـ ان كان راسخاً في صنعته ـ إلى إعادة النظر في الموضوع استناداً إلى ما يتمتع به فنه من طاقات خاصة والاقتصار ،في نهاية المطاف على ما يقارب التكافؤ العام الذي يحتوي فوارق جزئية عديدة. وربما كانت مهمة الموسيقي هنا أقل مشقة ، لأنه يتجنب على وجه الضبط ذلك النزاع في التفاصيل الدقيقة المشتركة بين ميدانين متماثلين من الناحية التشكيلية . وتخطر لي ، في هذا المقام . قصيدة بودلير « الحياة السابقة» التي لحنها دوبارك Duparc . وكان عالم الشاعر والموسيقي على وفاق عجيب في جوهما الفني المشترك . وأنا لا أعرف صورة تشكيلية للقصيدة أستطيع أن أطمئن اليها ، ولعلها فيما أعتقد ضرب من المحال ، مع أن أسلوب غوغان Gauguin فيما أظن ، قادر على ملاءمتها إلى حد ما ، بصرف النظر عن الديكور والملحقات التي درج عليها.

أضف إلى ذلك أن كل فنان على جانب من الصنعة والتمرس ، يجنح دائماً في تخير موضوعاته إلى ما يتنبأ به من مؤثرات حسية خاصة وطرائف تقنية يحفل بها عالم الفني وتضمن النجاح في التنفيذ . وفي هذا الجانب أيضاً من التشخيص يلاحظ أن التجاوب أو الموازاة الوظيفية بين الفنون لا تبلغ حد التوافق التام أو المطابقة بمعناها الصحيح . وكيما نظفر بما يشبه التقارب الوثيق والمطابقة، لابد لنا من الارتقاء إلى المستوى الأخير ، أي الصعيد المفارق الذي يهيمن على كل أثر فني جدير بهذا الاسم ويكلل هامته .

وهذا ، بطبيعة الحال ، ميدان مليء بالخفايا والأسرار يصعب تناوله في شيء من الصرامة العلمية ، لكنه مع ذلك لا يجاوز حدود التحليل.

ومن المؤكد أن هناك روائع فنية مثل « حجاج عماوس» (رامبراندت) و « الحض على المحبة» تسيانو « والقطعة الثامنة من البيانو القيتاري الملطف جداً » (باخ) وحسبنا هذه الأعمال الشهيرة التي لا ينكر أحد قدرتها على تخطي المعطيات ، والايحاء بأمور أخرى – نقول : من المؤكدأن هذه الأعمال تجود علينا بانطباع يشير إلى واقع يتعدى جميع ما نستطيع مسحه في الرصد الايجابي المحسوس (ولا أقول المبتذل) الذي يتشبث بكل ما يعرض علينا صراحة في حدود النص .

فاذا اكتفينا بالوصف النفسي للأثر الناتج – وذلك أبلغ دليل على نجاح الفن الكامل في أروع أعماله – كان انطباعنا أشبه بالاحساس بأن هناك معاني ودلالات أهم بما لا يقاس من أي جرد موضوعي للمعطيات الايجابية المطروحة والأفكار المعروضة والمشاعر الموحى بها ، وهو الشعور بأن شيئاً ما يوشك أن يقال لنا ، وأن يظهر للعيان جهراً وعلانية ، ويكفي للكشف عنه أن نبذل مزيداً من الجهد في تعمقه .ولكن قد لا يتاح لنا أن نميط اللثام عنه تماماً ، ولن نقوى عليه ، إلا في هدا الترقب أو هذه الرغبة التي ترجو أن يشفي غليلها في لحظة عابرة . ولو حاولنا شرح هذا التأثير متوسلين بالرمزية مثلاً ، لكان معناه أننا نتجاهله ونغض من شأنه ، لأننا نرجع حينئذ مضمون ذلك الحضور الخفي إلى صعيد الأفكار والمشاعر والوقائع الدقيقة التي يريد – على وجه الضبط – أن يتحلل من أسرها . فلا يكون صنيعنا هذا سوى البحث في أداة على جانب من التعقيد ، أو وسيلة غير مباشرة من وسائل التعبير ، لكنها على كل حال مجرد أداة أو وسيلة نعتبرها علة لذلك الأثر ، بينما يتعلق الأمر – في أساسه وفي المقام الأول – بماهية المحتوى أياً كانت الوسائل التي أوحت

به (وهي في غاية التنوع والاختلاف) ؛ مسألة الأداة مسألة جانبية، فقد يعتد أحد الفنانين بالموضوع ، كما يعتد غيره بتوافق الألوان ، وآخر بأناقة الأشكال . أما الفحول فيعتمدون على التوافق العام بين الموضوع والألوان والاشكال واتجاهها المشترك إلى الأثر النهائي المنشود . والعبرة في النتيجة أي في الايحاء « بحضور » يكون جوهره بالذات مجاوزاً لتلك المعطيات جميعاً ، ولا يكون واحداً منها كما تريد له فكرة الرمزية . ومن أجل أن نبين هذا التجاوز قد يكون لزاماً علينا أن نقول في شأنه كل ما هو ليس منه ، كما يفعل المتصوفة وأصحاب اللاهوت السلبي .

والحق أن في هذا الحضور الخفي ما يتصل بأسباب الفكر الصوفي.

واذا كنا ، في كتابنا ، قد توصلنا إلى تتبع اجرآت الفن الديالكتية خطوة خطوة في شيء من الامانة فلعلنا نملك بعض الثقة والاطمئنان لكي نتبين ماهية هذا التجاوز الذي يتمثل لنا.

ولا يمكننا في الواقع أن نتحلل من الفكرة القائلة بأن محتوى العمل الفني (الذي يذهب إلى أبعد حد مما تتوهم ادراكه تلك المقابلة الناقصة والتافهة بين الشكل والمضمون) هو في أساسه محتوى ميتافيزيائي.

والذين ينفرون من الميتافيزياء لا حيلة لهم في ذلك ، ومن حقهم أن يقولوا : هذا أمر مستغلق ولا نلقي بالاً إليه . لكنهم لن يغيروا من الأمر شيئاً . فالجانب الميتافيزيائي من الأثر الفني حقيقة واقعة لا تقل واقعية من غيرها (وربما كان العكس صحيحاً)

والواقع ، كما اسلفنا ، هو ان المعاناة الفنية بأسرها ، ان لم تكن ابداعا مطلقاً فهي على أقل تقدير تتكفل بالكائن (وهو كائن متفرد)

وما تزال به حتى يبلغ وجوده الكثيف ، الثابت والناصع . أي ان الفن يضطلع بانشائه نشأة تامة ، ويبذل جهدا واقعياً فعالا حتى يرقى به من ادنى درجات الوجود الى اعلاها (على حد تعبير جيوردانو برنو) ويقوم بالابداع من الأساس حتى الذروة .

وبدهي أن تختلف هذه المعاناة — من الحضيض إلى الأوج — باختلاف المصورين أو الفنانين . ولاغرو أن يكون لكل منهم نظراته الميتافيزيائية الخاصة . فالحضيض عند فيدياس متمثل في الشطط والفوضى الغالبة ، والقمة عنده هي في السواد المطلق للنسب الهندسية وما يسفر عنها من اشراق جليل مهيب . على حين يرى فرانجيلكو أن القاع هو في الظلمات المطبقة على الفطرة التي حرمت من نعمة الله . وأن الذروة المشرقة هي في الخلاص والنجاة . ويتصور ميكلانجلو الحضيض العاتم الخام مزاجاً هامداً من العوامل المتناقضة في ركام تزخر به المادة والسبات العميق أما الأوج فهو تفجير هذه العوامل في حركة متشنجة مستبدة عنيفة تجعلها تتجابه فيما بينها ، وتنتهي بها إلى حدها الأقصى من الانطلاق والتوتر والصراع الذي ينبثق عنه الوعي ويتكامل . وعند بتهوفن تتمثل الهاوية في الرذيلة والحقد واليأس،والقمة في نظره هي الفضيلة والمحبة والحبور . أما دولاكروا فالقاعدة عنده هي الوهن والإعياء ، والذروة الشامخة هي أقصى ما تصل إليه الميول من حماس وألق مرتعش متوتر حتى توشك أن تتحطم . ويتخيل فان غوغ الحضيض في غصص الحزن واليأس (يرمز إليها باللونين الأحمر والأسود) والأوج عنده هو ما أسماه « بالسكينة المطلقة (ويرمز إليها باللونين الأخضر والأبيض) . وتبقى مشكلة الحياة متمثلة في أمور وسطى — أفصح عنها بالبنفسجي

المشرق والأزرق وبخاصة « ذلك اللون الأصفر الملتبس اللعين » والقضية الميتافيزيائية الكبرى في نظر هذا العبقري المسكين الذي حاول أن «يتشبث بكلتا يديه على حافة الجنون » هي التناقض الكامن في كيفية « إهاجة » اللون الأصفر حتى يبلغ البرتقالي ، الذي يتحول مع ذلك إلى الأحمر .

هذا كله إن دل على شيء ، فانما يدل على أن كلا من التجارب المذكورة يمثل جهداً شخصياً ، ومحاولة يبذلها الفنان في أحد السبل المشار إليها لتساعده على خلق ذلك التكثيف الذي يقود الكائن إلى ذروته بصورة مثيرة . على أننا نجد المعاناة الميتافيزيائية واحدة لاتتغير في جميع تلك التجارب ، تهدف إلى تحقيق غاية ثابتة وهي تركيز الوجود لأحد الكائنات في كليته الشامنة كما تمثلت للفنان عبر معاناته وأحسها بكل جوارحه .

وعلى قدر ما يزداد نجاح المحاولة ، وتكتمل نهايتها ، تزداد أيضاً كثافة الحضور لما يمكننا تسميته « بالراسب » — شريطة ألا يحمل هذا اللفظ محملاً سيئاً — ونعني به تلك « الخلفية » التي لاتمت إلى الهيجان الأصلي بأدنى سبب وهي على العكس الحد الغامض المبهم لأقصى التمام وفيه يكشف النقاب عن سر خفي يسفر عند جلائه عن علة الوجود بفضل حضوره المطلق المتكامل .

وهذا ما يوحي به إيحاء غامضاً نفس الانطباع بترقب سر مكنون يحاول أن يفضي إلينا همساً بما يختزنه من تبرير تام للوجود في علته

ولست أدري ان كان بالإمكان التعبير عن هذه الهالة الموحية بعنصر مفارق ، بغير وساطة الفن . الثابت على كل حال اننا نستطيع الإحاطة بها عن طريق الفن ، أو على أقل تقدير الإلمام بها والإشارة إليها والتماسها .

وهي بلاريب أحد أسرار الفن ، لاتلفت إليها أكبر نصيب من اهتمام الفيلسوف فحسب ، بل أيضاً وبكل سهولة اهتمام أي إنسان يعنى الأمور الوجدانية ويسعى إلى الكشف عن دلالات سامية لحياته .

مما يفضي بنا إلى نتائج تتعدى نطاق الفنون التي قمنا بالموازنة بينها (ولو لم تزل وثيقة الصلة بعلم الجمال المقارن) وتتعلق بفن الصق بنا مباشرة ، وأقرب منالاً ، وأكثر إنسانية . ولعله أغلى قيمة وأصعب مراساً ، ونعني به فن الحياة أو العيش . ذلك بحث آخر لامناص من القيام به ، إذا من الله علينا بالبقاء ، ولايختلف في أساسه عن بحثنا هذا . أو ليس الغرض من فن الحياة أن نأخذ بيد الكائن ، أي نحن بالذات فما نزال به حتى يبلغ القمة حيث يبرر الوجود بتكامله ؟ ولابد لفن الحياة من أن يهتدي بهدى الفنون الجميلة – أو بما يصنعه الفنانون – فهي تقدم له النصح والإرشاد الوفير .

النصيحة الأولى هي انه يتعذر النهوض بمهمة غالية ونبيلة مثل تكامل الوجود الإنساني إلا بمزيد من الجهد والمعرفة ، وأعني المعرفة المباشرة للكائن ، تلك التي يحظى بها الفنان بنعمة من الآلهة ، أو بالمعاناة الشاقة والعمل الدؤوب القائم على التأمل والنظر والتبصر .

والنصيحة الثانية هي أن هناك طائفة معقدة من الضرورات – ولانعني فقط الصور والأشكال بل تفاعلها أيضاً وأثرها المطرد الحاسم – توجه الإنسان وتقوم بارشاده أي أن هناك ديالكتية إبداعية وسلسلة محددة من الاجراآت الأساسية ، تكون فيها كل محاولة فاشلة أو ناجحة ، تبعاً لخطأ القرار أو صوابه ، قادرة على الاسهام في عملية الخلق . وبالتالي فان أروع نجاح يحرزه الفن هو حصيلة تقدم منظم في طريق

الابداع . ينبغي لكل لحظة من لحظاته أن تكون فتحاً جديداً أو خطوة يخطوها الكائن نحو قمة حضوره . وتمثل هذه التجربة قاعدة الخلق الفني أياً كان مجال عمله ، وهي ترشد الفنون قاطبة وبنفس اللحمة الوجدانية مهما اختلفت أشكالها الحسية .

وأخيراً هذه النصيحة التي تعتبر تتويجاً للنصائح السابقة : ان غرر الفن العالمي ، وهي القمم الشامخة التي يرقى إليها الكائن (على أقل تقدير في صورته المتجلية بمظاهر محسوسة) . تنطوي على رسالة ملازمة للوجود ذاته ولو تجاوزته من بعض الوجوه ، وذلك بفضل تلك الهالة السامية التي تنبثق منها . وتظهر ظهوراً حسياً ان لم يكن جلياً واضحاً .

فالوجود – حتى الوجود المتواضع – لايكون مطلقاً ما لم يشتمل على ما يبرره . وقد يكفي بعض التأنق والجمال والعاطفة أو الانسجام لتبرير الوجود المتواضع . إنما يصعب تعليله في أسمى مظاهره ؛ لا لأنه أقل بهاء واشراقاً (والعكس هو الصحيح) بل لأن شموخ هذا اللون من الوجود أو روعته تجعل تفتحه النهائي أشد وقعاً ، وأغنى دلالة ، وأجزل عطاء . فنعجز عن إدراك تلك الحالة القصوى ، وذلك التأويل المستوفى . وتلك الإحاطة الكاملة بالواقع التي تحول السر المستشف إلى تأكيد ناصع مبين .

وهو السر الذي يتراءى لنا في روائع الفن ويلازم نمطاً من الوجود لايبقى فيه مجال للتساؤل عن علته وجدواه .

فالاعمال الفنية خليقة بالاهتمام المتواصل العميق من قبل النفوس الكريمة . ويهيب بنا الفن ، من خلال هذه الأعمال ، الى الاعتقاد بان ثمة وجها خفيا

للواقع - هذا الجانب يبلغ أقصى مداه في ضوء تلك القمم الشامخة ورحابها . حتى اذا استطعنا الرقي الى تلك الرحاب وذلك الضياء ، كان بوسعنا ان نجود بما هو أعظم من الغفران على جميع القوى التي تضطر الى أن نكون .

ولعلنا قد تعلمنا أيضاً شيئاً واحدا على أقل تقدير من كل هذا الاستقصاء (وتكون معرفته مفيدة قيمة من الناحية العملية) وهو انه لا يوجد فن من غير فن ، ان صح التعبير ، أو لا يوجد ابداع جمالي الا بالأذعان الملهم الخلاق والصادق لبعض القواعد الخالدة والشاملة والمتواصلة فيما يخص البناء الهندسي والأنسجام والتسامي والشموخ والتكامل الزاخر بالمعاني والدلالات . وما من سبيل الى الوجود الرفيع في كل أصالته ، دون اجابة موفقة عن الأسئلة التي يطرحها هذا الوجود في كل درجة من الدرجات الصاعدة اليه ، ودون استجابة تامة لشروطه ، وتقدم منتظم نحو تلك الربوع الساحقة التي كانت مقاليدها فنية خالصة ، بكل معنى الكلمة . ولا تعني فقط الالهام والحماس بل أيضاً الامتثال للقواعد والسنن التي عنت الالهة لها في مسيرتها الدائبة الى تلك الرحاب حيث اتخذت مستقرالها. وعند كل درجة من هذه الدرجات قام وحش يقول : اجبني اجابة سديدة والا كان مصيرك الهلاك .

والاجابة السديدة هي التي جادت بها غرر الفن — أو جاد بمثلها كل من احرز ذلك الفوز فحق له ان يقيم في تلك الربوع الشامخة التي لا يبلغها الانسان ما لم ينذر نفسه — كالأنبياء — للوصول اليها .

* * *

الفهرس

* * *

«الفن هو الفنون جميعها»

يقول المؤلف في مقدمة كتابه ، ويتساءل : ما المشترك بين الشريط السينمائي والقصيدة الشعرية ؟ ويعمم : ما المشترك بين النحت والعمارة والتصوير والموسيقا ... والشعر والرواية والمسرحية ؟

سؤال هام شق في حينه (١٩٤٢) «المنقد» للنقد المقارن ولعلم الجمال طريقاً لها من الاحاطة والشمولية ما لم يسبقه اليه أحد . وصار الكتاب منذئذ ، وما يزال ، كلاسيكياً بمادته ونشره . اذ لم تتجاوزه أية دراسة من نوعه حتى اليوم على ما نعلم .

البحث تجريبي ، والاجوبة التي يقدمها الكتاب تستند الى تجارب المؤلف طوال حوالي ربع قرن .

يلاحظ المؤلف بادئ ذي بدء أن لكل فن لغته وبالتالي بنيته الخاصة فليس الكتاب بحثاً عن بنية واحدة هي القاسم المشترك بين الفنون جميعاً. كما أن للتشابه بين الفنون حدوداً لا يحق للباحث أن يتجاوزها . يرى المؤلف هذا ويضيف أن الهدف من كتابنا هو : «أن نظفر بتحليل بنيوي للاعمال الفنية على اختلاف أنواعها ، وأن يعيننا هذا التحليل على ادراك أوجه الخلاف الكامنة في بنية كل فن ، وأيضاً على ادراك أوجه الشبه بينها ، ما خفي عنها وما ظهر فنقوم بضبطها جميعاً ضبطاً عقلانياً وتفسيرها اذا اقتضى الأمر» .

ونلاحظ من جهتنا أن المترجم الذي بذل جهداً كبيراً في نقل مؤلف تجاربه على لغة (الفرنسية) ايقاعها مختلف كلياً عن ايقاع اللغة العربية، اصطدم أحياناً بعقبات لا يمكن تذليلها فاضطر الى تخطيها . الا أن الأساس النظري لهذه التجارب نقل الى العربية كاملاً وكذلك العدد الأكبر من الأمثلة التجريبية . فالكتاب بهذا ، مصدر أساسي للدارسين وللمثقفين الراغبين في تعميق نظرتهم الى الفنون .

الطبع وفرز الألوان في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٣

سعر النسخة داخل القطر ١٢٥ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل ٢٥٠ ل.س